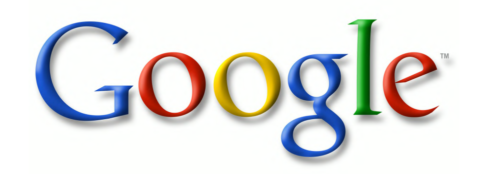
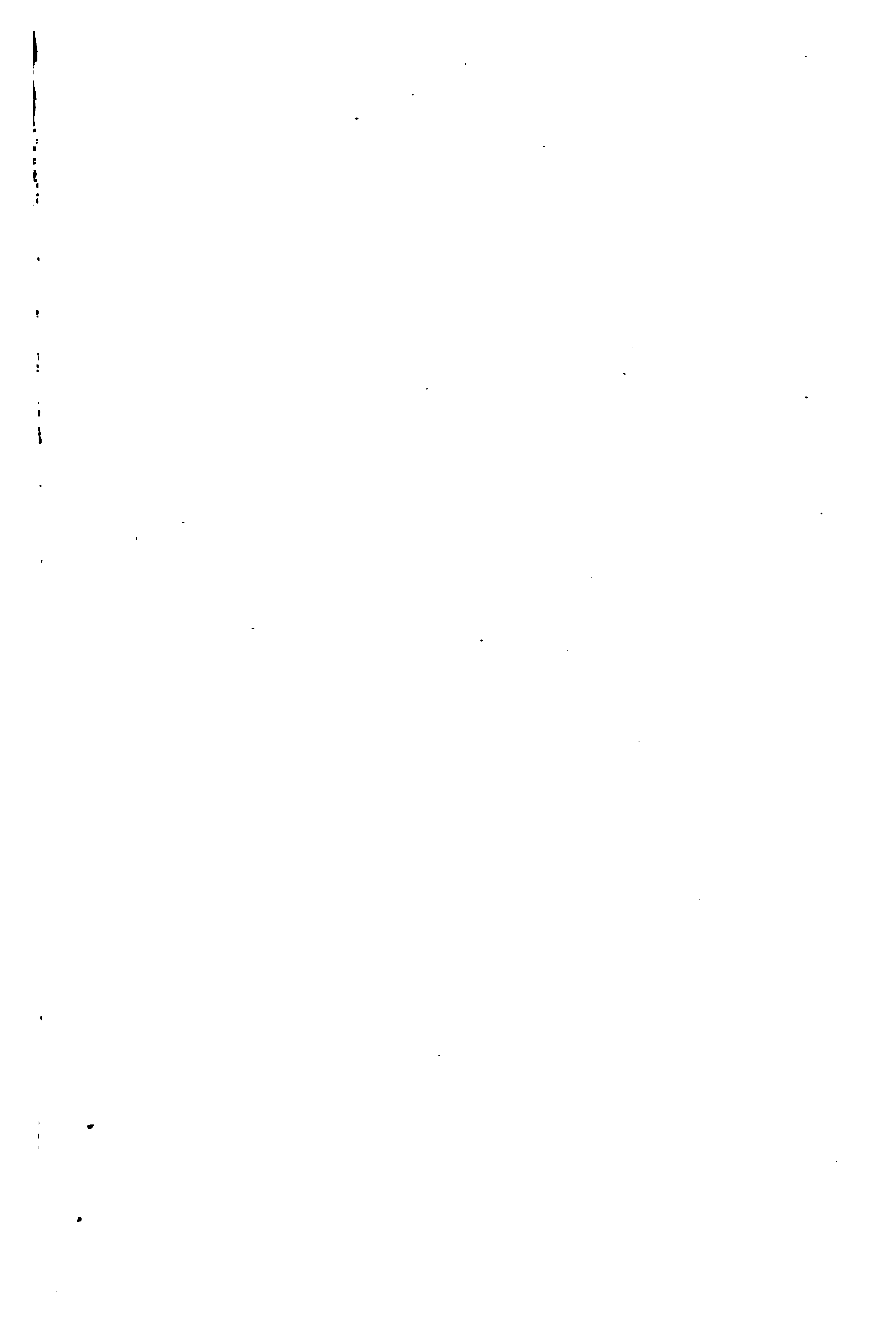







HARVARDIANAE IN NOV ANG
SIGILLVM ACADEMIAE
VE RI TAS
CHRISTO ET ECCLESIAE






KIRCHLICHE KUNSTALTERTÜMER

HANDBUCH DER KIRCHLICHEN KUNSTALTERTÜMER IN DEUTSCHLAND

VON

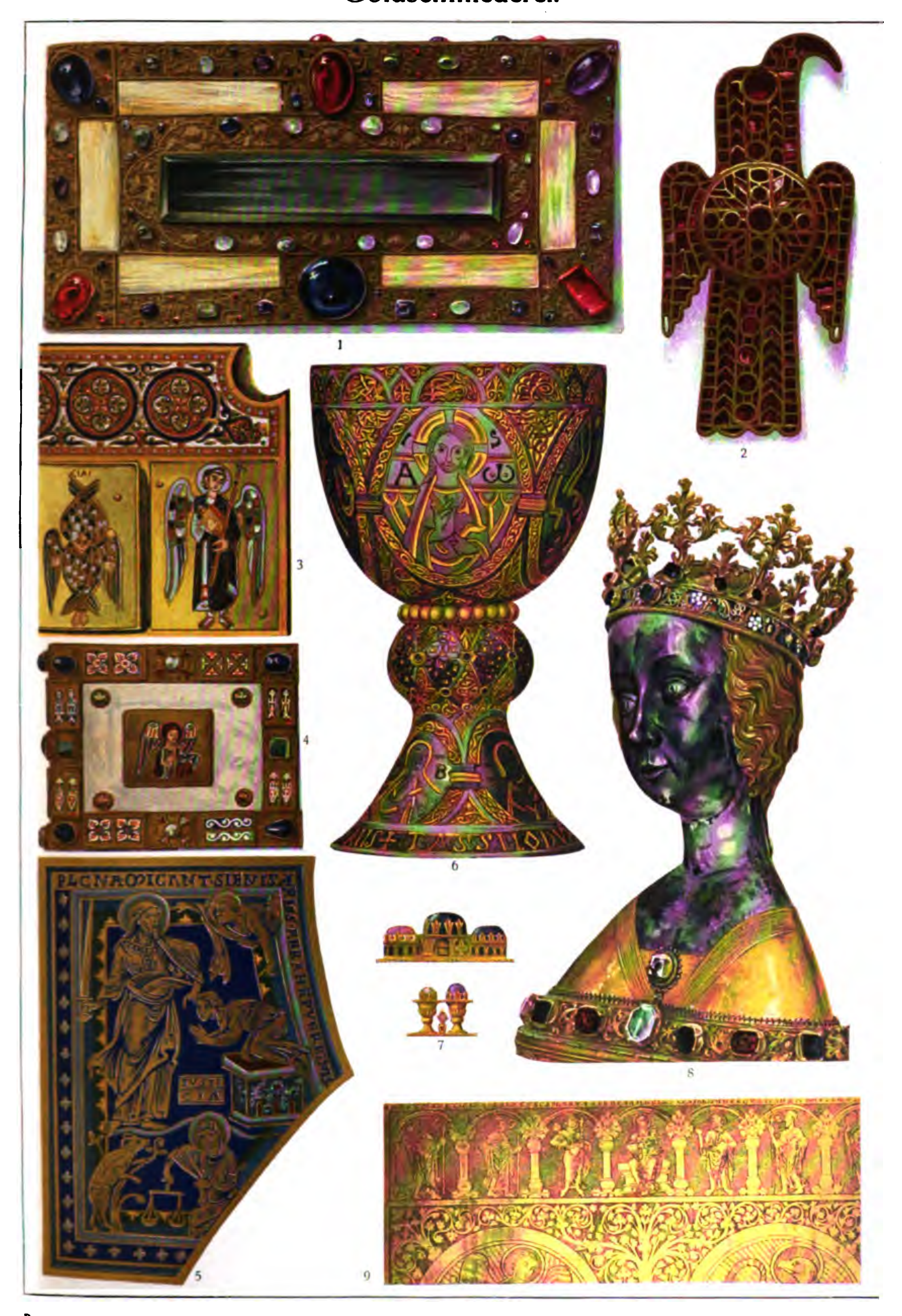
DR. HEINRICH BERGNER

MIT 9 TAFELN IN FARBENDRUCK UND AUTOTYPIE
SOWIE ÜBER 500 ABBILDUNGEN IM TEXT.



LEIPZIG 1905
CHR. HERM. TAUCHNITZ

Goldschmiederei.



Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer

Verlag von Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzi

1. Tragaltar in Quedlinburg, 12. Jahrh. 2. Agraffe, 5. Jahrh., Germ. Mus. 3. Siegeskreuz (byzant.) in Limburg 4. Andreaskasten in Trier. 5. Emailtäfelchen in St. Stephan zu Wien. 6. Tassilokelch in Kremsmünster. 7. Vom Evangelienbuch in St. Emmeram. 8. Dorotheenhaupt in Breslau. 9. Kreuztafel in St. Matthias bei Trier

Inhaltsverzeichnis.

Abkürzungen.

A. B. A. Abhandlungen der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften.
A. S. G. W. Abhandlungen der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften.
Anz. G. Mus. Anzeiger des Germanischen Museums.
B. Jb. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland.
Cbl. d. Bvw. Centralblatt der Bauverwaltung.
Chr. Kbl. Christl. Kunstblatt.
Dpfl. Die Denkmalpflege.
Jb. kgl. pr. Ks. Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen.
Jb. Khs. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.
Korrbl. Ges. V. Korrespondenzbl. des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine.
Mitt. K. K. C. C. Mitteilungen der k. k. Central-Commission.
Mschr. G. kirchl. K. Monatsschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst.
Org. f. chr. K. Organ für christliche Kunst.
Rep. f. Kw. Repertorium für Kunstwissenschaft.
R. Qs. Römische Quartalschrift für Geschichte und Archäologie.
SAB. Sitzungsberichte der königl. preuss. Akademie der Wissenschaften zu Berlin.
SA.W. Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissenschaften zu Wien.
SA.M. Sitzungsberichte der königl. bayr. Akademie der Wissenschaften zu München.
Zs. f. Bw. Zeitschrift für Bauwesen.
Zs. b. K. Zeitschrift für bildende Kunst.
Zs. chr. K. Zeitschrift für christliche Kunst.
Zs. Harz. V. Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde.

Verzeichnis der Tafeln.

Farbendrucktafeln.

Tafeln in Autotypie.

Einleitung.

I. Gegenstand und Literatur.

H. Otte, Handb. der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters 5. Aufl. in Verb. m. dem Verf. bearb. von E. Wernicke. 2. Bde., Lpz. 1884—85. — Ders. Archäologischer Katechismus, 3. Aufl. v. H. Bergner, Lpz. 1898. — H. Bergner, Grundr. der kirchl. Kunstaltertümer in Deutschl. Göttingen 1900. — V. Schultze, Archäologie d. altchr. Kunst. München 1895.

Allgem. Kunstgeschichte. K. Woermann, Gesch. der Kunst aller Zeiten u. Völker. 3 Bde. Lpz. u. Wien 1900. — C. Gurlitt, Gesch. d. Kunst. 2 Bde. Stuttg. 1902. — A. Springer, Handb. d. Kunstgesch. 6. Aufl. Lpz. 1901. — W. Lübke, Grundr. der Kunstgesch. 12. Aufl. v. Semrau. 4. Bde. Stuttg. 1902. — A. Schultz, Allg. Gesch. d. bild. Künste. Berl. 1895 ff. — H. Knackfuss, M. G. Zimmermann, W. Genselt, Allg. Kunstgesch. Bielef. u. Lpz. 1902. — A. Kuhn, Allg. Kunstgesch. Einsiedeln, seit 1891. — E. Frantz, Handb. d. Kunstgesch. Freib. i. B. 1900.

Christl. Kunstgesch. F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst. 2. Bde. Freibg. 1896—1900. — E. Gradmann, Gesch. d. christl. Kunst. Calw. u. Stuttg. 1902. — R. Bürkner, Gesch. d. kirchl. Kunst. Freib. u. Lpz. 1902.

Deutsche Kunstgesch. W. Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst. 12. Aufl. Stuttg. 1890. — Gesch. d. deutschen Kunst. Berl. 1887 ff. Baukunst v. R. Dohme 1887, Plastik v. W. Bode 1887, Malerei v. H. Janitschek 1890, Kupferstich u. Holzschnitt v. C. v. Lützow 1891, Kunstgewerbe v. J. v Falke 1888.

Lexika. Müller u. Mothes, Ill. arch. Wörterbuch d. Kunst. 2 Bde. Lpz. 1877. — F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der chr. Altert. Freibg. 1880. — Götzinger, Real-Encyklopädie der deutschen Altert. Lpz. 1882. — H. Otte, Arch. Wörterbuch. 2. Aufl. 1877. — J. Reimers, Handb. f. d. Denkmalpflege. Hannover 1899.

Zeitschriften. Organ f. chr. Kunst v. Baudri u. Endert. Köln 1851—73. — Kirchenschmuck v. Laib u. Schwarz. Stuttg. 1857—70. Kirchenschmuck (Seckau) Graz 1870 ff. — D. kirchl. Kunst (v. Geissberger) Wien 1894 ff. — Kunstbl. Stuttg. u. Tübingen 1820—49. — Christl. Kunstbl. Stuttg. 1858 ff. — Archiv f. christl. Kunst v. Th. Prüfer, Berl. 1876 ff. — Repertorium f. Kunstwissenschaft. Stuttg. u. Lpz. seit 1876. — Zeitschrift f. christl. Kunst v. Schnütgen. Düsseldf. seit 1888. — Zeitschr. f. Kunstgesch. v. C. v. Lützow, dann G. Zimmermann, Lpz. 1866, N. F. 1899 mit Kunstchronik u. Kunstgewerbebl. — R. Neumann, Archiv f. zeichn. Künste. Lpz. 1855—70. — A. v. Zahn, Jahrb. f. Kunstwissensch. Lpz. 1868—73.

Unter kirchlichen Kunstaltertümern versteht man alle Arten von Kirchengebäuden, ihre Ausstattung mit beweglichen und unbeweglichen Gebrauchs- und Schmuckstücken, Inschriften und Bildern. Im Gegensatz zur Kunstgeschichte, welche mehr die Entwicklung und Reife der schönen Form und des künstlerischen Vermögens zu verfolgen hat, hat die Kunstarchäologie die Aufgabe, das sachliche Ver-

ständnis der Denkmäler nach Entstehung, Gebrauch, äussere Form, inneren Gehalt, Material und Technik zu vermitteln. Darnach bearbeitet sie das Grenzgebiet zwischen praktischer Theologie und Kunstgeschichte; von jener wird ihr der Rahmen vorgezeichnet und die liturgische Unterlage geboten, von dieser empfängt sie grossenteils das Material, die Methode und die Resultate der fortschreitenden Forschung. Und ihrerseits wird sie beiden Disziplinen förderlich sein, indem sie der Theologie die vielfach unbeachteten Quellen der Monumente eröffnet, der Kunstgeschichte aber zur Vertiefung in die Stoff- und Gedankenwelt der kirchlichen Kunst verhilft.

Die zeitliche Umgrenzung ist hinsichtlich des terminus a quo dadurch bestimmt, dass die altchristliche Archäologie in ihren Forschungsbereich die Monumente bis zum 6. Jahrhundert einbezieht. Hier wären also die Fäden aufzunehmen. Der Stand der Denkmäler erlaubt jedoch für Deutschland in den meisten Einzelfächern die Untersuchung erst mit der Zeit Karls des Grossen zu eröffnen. Als Endpunkt gilt vorläufig der Schluss des 18. Jahrhunderts, wo die Nachwirkungen des Mittelalters und der Antike erschaffen und die kirchliche Kunst als selbständiger Faktor überhaupt fast versiegt. Die räumliche Beschränkung auf die Denkmäler des deutschen Sprachgebiets erfolgt lediglich aus praktischen Rücksichten, denn sachlich und formell stehen die deutschen Kunstaltertümer im innigsten Zusammenhang mit denen der Nachbarländer und fast zu allen Zeiten hat die deutsche Kunst im Verkehr mit Italien, Frankreich und den Niederlanden mehr empfangen als gegeben.

Als besondere Wissenschaft ist die kirchliche Kunstarchäologie Deutschlands durch HEINRICH OTTE, Pf. zu Fröhden b. Jüterbog (geb. 1808 in Berlin, gest. 1890 in Merseburg) begründet worden[1]. Er gab zuerst in den Neuen Mitth. des Thür. sächs. Vereins, dann erweitert ein Heftchen von 10 Bogen (Nordhausen 1842) unter dem Titel „Kurzer Abriss einer kirchlichen Kunstarchäologie etc." heraus, welcher 1853 wesentlich ausgebaut als „Handbuch" etc. bei dem kunstsinnigen und für den Gegenstand selbst lebhaft interessierten Verleger T. O. WEIGEL in Leipzig in 3. und nochmals 1869 in 2 Bänden in 4. Auflage erschien. Die Vorarbeiten einer 5. Auflage vernichtete 1877 der Brand des Fröhdener Pfarrhauses, doch fand OTTE in E. WERNICKE einen selbstlosen Mitarbeiter, der die letzte Auflage unter der Beihilfe und im Sinne des Altmeisters bearbeitete. In dem Buche ist so ziemlich alles gesammelt und verwertet, was bis dahin über die deutschen Denkmäler erschienen war und als Repertorium der älteren Kunstwissenschaft wird es seinen bleibenden Wert behalten. Freilich brachte es OTTES Art und Methode mit sich, den Nachdruck immer mehr auf eine vollständige Aufzählung der Denkmäler statt auf ihre geschichtliche Entwicklung zu legen und der ganze 2. Band ist fast nur der Kunststatistik gewidmet. Darunter hat nun der systematische Ausbau der Disziplin sichtlich gelitten. Namentlich die Darstellung des Kirchengebäudes beschränkt sich auf Erörterung von einzelnen Teilen und Gliedern, ohne den Bildungsgang des Ganzen auch nur zu streifen und ebenso ist der Abschnitt über die Ikonographie rückständig geblieben.

Von ganz anderer Seite fasste F. PIPER in Berlin den Gegenstand an. Er wollte eine monumentale Theologie mit all ihren Einzelfächern, Kirchengeschichte, Dogmatik etc. schaffen und sein Entwurf dazu, „Einleitung in die monumentale Theologie" (Gotha 1867) lässt es höchlichst bedauern, dass er seine Vorarbeiten, unter denen eine christliche Epigraphik schon druckfertig war, nicht mehr veröffentlichen konnte[2]. Für die altchristliche Kunst hat V. SCHULTZE die vorläufigen Ergebnisse lichtvoll und sachkundig zusammengefasst, während BERGNER in dem „Grundriss" versuchte, vorerst die Einsicht in die historische Entwicklung des Kirchengebäudes auf Grund der

[1]) H. OTTE, Aus meinem Leben, Lpz. 1894.

[2]) BERGNER, D. F. PIPER, Mschr. G. kirchl. K. III. 14. — Lied und Leben, Erinnerungen an F. P. Berlin 1897.

bahnbrechenden neueren Arbeiten zu vertiefen und die durch nichts mehr gerechtfertige Beschränkung auf das Mittelalter aufgab[1]).

Die Geschichte der kirchlichen Baukunst hat durch DEHIO und v. BEZOLD eine mächtige Förderung erfahren, doch schliesst das monumentale Werk mit dem Ausgang der Gotik. Die Baukunst der Renaissance ist durch v. BEZOLD, die des Barock durch C. GURLITT, der protestantische Kirchenbau durch die „Vereinigung Berliner Architekten" dargestellt worden. Für die Geschichte der Malerei kommt JANITSCHEKS Werk immer noch in erster Linie in Betracht, obwohl durch zahlreiche hochverdienstliche Monographien über die romanische Wand- und Miniaturmalerei und die gotische Tafelmalerei seine Anschauungen vielfach überholt sind. Ebenso ist BODES Geschichte der Plastik durch die Untersuchungen von VÖGE, WEESE, GOLDSCHMIDT u. a. vielfach veraltet. Eine Spezialarbeit über die gesamte Ausstattung fehlt überhaupt und man kann bis auf weiteres nur auf FLEURYS „La messe" verweisen. Für die Glockenkunde hat ebenfalls OTTE eine noch heute mustergültige Zusammenfassung geboten. Auf dem Gebiet der Paramente hat Kanonikus F. BOCK mit ausgezeichneter Kennerschaft gearbeitet. Für die Inschriftenkunde ist systematisch noch nichts getan, doch hat F. X. KRAUS in den „christlichen Inschriften der Rheinlande" wenigstens die erste zuverlässige Sammlung geschaffen. Demselben verdanken wir auch eine an den Quellen orientierte Darstellung des Bilderkreises.

Die von OTTE und QUAST begründete, mit 2 Jahrgängen wieder aufgegebene archäologische Zeitschrift hat eine Nachfolgerin nicht gefunden; doch finden sich kürzere oder eingehende und grundlegende Artikel über Kunstaltertümer in den oben genannten Organen zerstreut, andere in den Veröffentlichungen, Monats- oder Jahresheften der zahlreichen geschichts- und altertumsforschenden Vereine, in den Katalogen und Jahrbüchern, Mitteilungen etc. der grösseren Museen. Unter diesen sind in erster Linie zu nennen: Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit seit 1853, des germ. Nat.-Museums in Nürnberg seit 1884 und Mitth. des Germ. Mus. seit 1884. Correspondenzbl. des Gesamtvereins, Berlin seit 1853. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland, Bonn, seit 1841; Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bresl. 1858—96, Jahrb. des schles. Mus. f. Kunstgewerbe u. Altertümer, Breslau seit 1900; Jahrb. der k. k. Centralkommission etc. Wien 1856ff. und Mitth. der k. k. C. C. Wien 1856—74, N. F. seit 1875; Berichte der Kommiss. zur Erh. der Kunstd. im Königr. Sachsen, Dresd. seit 1899, Jahresber. des Ver. zur Erh. der Denkm. der Prov. Sachsen, Quedlinb., Magdeb. seit 1895. — Berichte der Prov. Komm. für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz, Bonn seit 1896 (S. A. aus den B. Jb.). Eine vollständige Übersicht der Behörden, Sammlungen, Lehranstalten und Vereine mit ihren Publikationen bietet das „Kunsthandbuch für Deutschland", begründet von A. SPRINGER, 5. Aufl. Berlin 1897 von F. LABAN, ähnlich das „Handbuch der Kunstpflege in Österreich", Wien 1902.

Den ersten Versuch einer Kunststatistik machte W. LOTZ, „Kunsttopographie Deutschlands", 2 Bde., Kassel 1862—63 und ihm folgte mit Benutzung der Inventare und unter Trennung der Baukunst, Bildnerei und Malerei „der deutsche Cicerone" von G. EBE, Leipzig, 4. Bde., 1897ff. Von ganz ausserordentlicher Bedeutung waren indes neben älteren Monographien über die Hauptwerke deutscher Kunst die privaten Arbeiten über die Denkmäler und die Kunstgeschichte einzelner Provinzen und Landschaften, insofern sie zuerst eine Fülle von Abbildungen und genauere Beschreibungen lieferten, und damit den Anstoss zu einer allgemeinen staatlichen Inventarisation der Monumente gaben. So lange letztere

[1]) Eine Reihe kleinerer Schriften hat nur mehr literargeschichtliche Bedeutung oder praktisch-populäre Absichten. A. REICHENSPERGER, Verm. Schriften über kirchl. Kunst, Lpz. 1856. W. LÜBKE, Vorschule zum Studium der kirchl. Kunst des deutschen Ma. 6. Aufl. Lpz. 1875. — M. MEURER, der Kirchenbau vom Standpunkte der luther. Kirche Lpz. 1877. — P. F. WIMMER, Anleitung zur Erf. u. Beschr. der kirchl. Kunstdenkmäler Linz 1892. — G. JAKOB, die Kunst im Dienste der Kirche. 5. Aufl. Landsh. 1901. — KREUSER, d. christl. Kirchenbau. 2. Aufl. Bonn 1860. — AUGUSTI, Denkwürdigkeiten XI (die gottesdienstl. Personen und Örter) 1830. — Dess. Handb. der christl. Archäologie. 3 Bde. Lpz. 1836.

nicht abgeschlossen ist, werden sie ihren Wert behalten, so sehr im einzelnen die Anschauungen überholt sind. Es sind dies: L. PUTTRICH, Denkm. der Bauk. des Mittelalters in Sachsen, Lpz. 1836—1850. DERS., Systemat. Darstellung hierzu Lpz. 1852. — W. LÜBKE, die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Berlin 1853. — W. HASE, Baudenkm. Niedersachs. im Mittelalter, Hannover 1856—83; MITHOFF, Archiv für Nieders. Kunstgesch. (Hannover, Wienhausen, Goslar), Hannover 1852—62. — F. BOCK, Rheinlands Baudenkm. des Mittelalters, Bonn 1869—72; AUS'M WEERTH, Kunstdenkm. des christl. Mittelalters in den Rheinl., 5 Bde., Lpz. 1857—80; C. HEIDELOFF, die Kunst des Mittelalters in Schwaben 1855—64, Suppl. 185—72; v. DEHN-ROTFELSER, mittelalterl. Baudenkm. in Kurhessen 1862—65. — J. SIGHART, Gesch. der bild. Künste in Bayern 1862. — J. RAHN, Gesch. der bild. Künste in der Schweiz, 3 Bde., 1874—76. — HEIDER-EITELBERGER-HIESER, mittelalterliche Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates, 2. Bde., Wien 1856—59, Atlas hrg. von d. k. k. C. C. ebd. 1873. — B. GRUEBER, die Kunst des Mittelalters in Böhmen, 4 Bde., Wien 1871—79. — J. NEUWIRTH, Gesch. der bild. Künste in Böhmen vom Tod Wenzels bis zu den Husitenkriegen, Prag 1893.

Seitdem der unermüdliche MITHOFF das Inventar für Hannover aufgestellt hatte und F. X. KRAUS ein solches für die Reichslande begann, haben überall die Staatsregierungen und Provinzialverwaltungen die Aufzeichnung der Bau- und Kunstdenkmäler in Angriff genommen. Leider ist dabei die Feststellung einheitlicher Grundsätze für das ganze Reich nicht einmal versucht worden und wird trotz aller Übelstände auch für die Zukunft nicht mehr erreichbar sein. Teils hat man sich auf eine dürftige Aufzählung und auf die mittelalterlichen Sachen beschränkt wie in den älteren Heften der Provinz Sachsen, oder wie in Westfalen den Nachdruck auf die Abbildungen gelegt, teils Text und Abbildungen getrennt (in Schlesien, Bayern, Württemberg), teils beides vereinigt. Bald ist ein Heft mit Lokalgeschichte überladen, bald mit kleinlichem Detail oder poetisch-weitschweifigem Pathos. Einige der Arbeiten sind in raschem Wurf vollendet worden, andere auf Jahrzehnte hinaus verteilt. In jeder Beziehung mustergültig ist das rheinische Inventar von P. CLEMEN und durch knappen, frischen Ton das mecklenburgische von SCHLIE.

Landschaftlich geordnet liegen bis jetzt folgende Werke vor, deren Verfasser und Einteilung, wenn in Kürze zu ermöglichen, beigefügt ist. Die Sigle „B. und Kd.“ bezeichnet: „Bau- und Kunstdenkmäler.“

Ostpreussen: Die B. u. Kd. der Prov. Ostpr. von A. BOETTICHER, Königsb. 1891—98. 1. Samland, 2. Natanger, 3. Oberland, 4. Ermland, 5. Litauen, 6. Masuren, 7. Königsberg, 8. Nachtrag. 1—3 in 2. Aufl.

Westpreussen: Die B. u. Kd. in der Prov. Westpr. von J. HEISE, 12 Hefte, Danzig 1884ff.

Brandenburg: Inv. der B. u. Kd. in der Prov. Br. von R. BERGAU, Berl. 1885. — Die B. u. Kd. von Berlin von R. BORRMANN, ebd. 1893.

Pommern: Die B. u. Kd. der Prov. P., 1. Stralsund v. E. v. HASELBERG, Stett. 1881, 2. Stettin v. H. LEMCKE, 1900, 3. Köslin v. L. BÖTTGER, 1889.

Posen: Verz. d. Kd. der Prov. P. v. J. KOHTE, 4 Bde., Berl. 1895ff. In Bd. I 1901 eine Kunstgeschichte der Provinz.

Schlesien: Verz. d. Kd. der Prov. Schl. v. HANS LUTSCH, Bresl. 1895—1903. 1. Stadt Breslau, 2. Regb. Breslau, 3. Liegnitz, 4. Oppeln, 5. Nachtr., Regist. u. Karten. Atlas unter d. T. „Bilderwerk schles. Kd.“ 1—3. Bresl. 1903.

Sachsen: Beschr. Darst. der älteren B. u. Kd. der Prov. S., Halle 1879. Bisher 24 Hefte über einzelne Kreise von verschiedenen Verfassern.

Schleswig-Holstein: Die B. u. Kd. der Prov. Schl.-H. v. R. HAUPT, 3 Bde., Kiel 1887—89; die B. u. Kd. im Kreise Lauenburg v. HAUPT u. WEYSSER, Ratzeb. 1890. — B. u. Kd. des ask. Fürstenhauses im ehem. Herzogt. L. v. R. SCHMIDT, Dessau 1899.*

Hannover: Kunstd. u. Altert. im Hannoverschen v. W. MITHOFF, Hann. 1871—80. 7. Bde. 1. Calenberg, 2. Göttingen, 3. Hildesheim u. Goslar, 4. Lüneburg, 5. Bremen u. Verden, Hadeln, Hoya u. Diepholz, 6. Osnabrück, 7. Ostfriesland. — Die B. u. Kd. der Prov. H. 1. Landkr. Hannover u. Linden, 2. Goslar, seit 1899 von C. WOLFF.

Westfalen: Die Kunst- u. Geschdm. d. Prov. W. v. J. B. NORDHOFF, Kreise Hamm u. Warendorf, Münster 1880—89. — Die B. u. Kd. v. W. v. A. LUDORFF, Münster 1893, bisher 10 Hefte nach Kreisen.

Hessen-Nassau: Die Baud. im Regbez. Cassel v. H. v. DEHN-ROTFELSER u. W. LOTZ, Cassel 1870; im Regbez. Wiesbaden v. W. LOTZ u. F. SCHNEIDER, Berl. 1880. — Kr. Gelnhausen v. L. BICKELL, Marb. 1901. — Stadt Hanau v. WINKLER u. MITTELSDORF, Hanau 1897. — Frankf. a. M. v. K. WOLFF u. R. JUNG 1896. — Rheingaukr. v. F. LUTHMER, Frankf. 1902.

Rheinprovinz: Die K. u. Bd. des Regbez. Coblenz v. P. LEHFELDT, Düsseld. 1886. Die Kunstd. der Rheinpr. v. P. CLEMEN, Düsseld. seit 1891. 1. Kempen, Geldern, Moers u. Kleve, 2. Rees, Duisb., Mülh., Ruhrort, Essen, 3. Düsseld., Barmen etc., 4. Köln (Land) Rheinbach, Bergheim, Euskirchen, 5. Gummersbach, Waldbroel, Wipperfürth, 6., 7. Köln, 8. Jülich.

Hohenzollern: B. u. Kd. der Hohenz. Lande v. ZINGELER u. LAUR, Stuttg. 1896.

Bayern: Die Kd. des Königr. B. v. G. v. BEZOLD, B. RIEHL u. G. HAGER, München seit 1895 in Lieferungen mit Atlas, vollendet ist Regbez. Oberbayern. — Die Baudenkm. in der Pfalz v. bayer. Architekten- u. Ingenieurverein, 5. Bde., seit 1885.

Württemberg: W.'s kirchl. Kunstaltertümer v. P. KEPPLER, Rottenb. 1888. — Kunst- u. Altertumsdenkm. im Königr. W. v. E. PAULUS, fortges. v. E. GRADMANN, Stuttg. s. 1889, erschienen Neckar-, Schwarzwald- u. Jagstkreis, dazu ein Atlas.

Sachsen: Beschr. Darst. der älteren B. u. Geschdenkm., Dresden seit 1882, Heft 1—15 von R. STECHE, 16ff. von C. GURLITT.

Baden: Die Kd. des Grossherzgt. Baden in Verb. m. J. DURM. E. WAGNER von F. X. KRAUS, Freib. i. B. 1. Konstanz, 2. Villingen, 3. Landshut, 4. Wertheim, 5. Lörrach.

Reichslande: Kunst u. Altertum in Elsass-Lothringen von F. X. KRAUS, Strassb. 1876—92. 1. Unterelsass, 2. Oberelsass, 3. Lothringen, 4. Nachtr. u. Register. — HAUSMANN. Elsäss. u. Lothr. Kd., Strassb. 1900. — Strassb. u. s. Bauten. Strassb. 1894.

Hessen: Kunstdenkm. i. Grossherzogt. H.-Darmst. 1885ff., Kr. Offenbach, Erbach u. Wimpfen v. G. SCHÄFER, Kr. Worms v. E. WÖRNER, Kr. Büdingen v. E. WAGNER, Kr. Friedberg v. R. ADAMY.

Mecklenburg: Die K. u. Geschdenkm. des Grossherzogt. M.-Schwerin v. F. SCHLIE, 4 Bde., 1896—1902 (vollendet).

Oldenburg: Die B. u. Kd. des Herzogt. Oldenb. 1. Heft Wildeshausen, Oldenb. 1896.

Braunschweig: Die B. u. Kd. des Herzogt. Br. von P. J. MEIER, Wolfenb. 1896. 1. Helmstädt, 2. Landkr. Braunschw.

Anhalts B. u. Kd. von BÜTTNER, Dessau 1894.

Thüringen: B. u. Kd. Th. von P. LEHFELDT. Jena seit 1888, Weimar Bd. 1, 2 u. 5, Meiningen Bd. 4, Altenburg 2 Bde., Gotha 3 Bde., Rudolstadt 2 Bde., Reuss ä. L. u. Reuss j. L. 2 Bde. — Beschr. Darst. der älteren B. u. Kd. des Fürstent. Schw.-Sondershausen v. F. APFELSTEDT, Sondersh. 1886—87. 2 Hefte. — Beschr. Darst. der älteren B. u. Kd. des Fürstent. Sch.-Lippe von G. SCHÖNERMARK, Berl. 1897.

Schweiz: Die ma. Kunstd. v. R. RAHN, Tessin u. Solothurn, Zürich 1893, Thurgan, Frauenfeld 1899, Unterwalden i. Erscheinen.

In Österreich ist bisher nur ein Versuch gemacht mit der „Kunsttopographie." I: Herzogtum Kärnthen, hg. von der K. K. C. C., Wien 1889, in Böhmen erscheint zugleich tschechisch

u. deutsch: Topographie der hist. u. Kunstd. i. Königr. B. 1. Kolin, 2. Laun, 3. Selčan, 4. Raudnitz, 5. Mühlhausen, 6. Melnik, 7. Klattau, 8. Budweis, 9. Rokitzan, 10. Trebnitz, 11. Chrudim, 12. Suschitz.

In M.-Strelitz, Lippe-Detmold und den Hansestädten sind die Inventare erst in Vorbereitung

In neuerer Zeit ist der grösste Teil wenigstens der bekannteren und bedeutenden Denkmale photographisch aufgenommen und einzelne Firmen pflegen Architektur- und Bilderaufnahmen als Spezialität: F. Hanfstängel in München, Ad. Braun & Cie. in Dornach, Brockmanns Nachf. in Dresden, Photographische Gesellschaft in Berlin, Graphische Ges. (früher Dr. E. Mertens), ebd., F. H. Bödeker in Hildesheim, G. Hertel in Mainz u. a. Das beste und für eingehendere Studien unentbehrliche Hilfsmittel bieten die Aufnahmen der königl. preuss. Massbildanstalt, Berlin W., Schinkelplatz 6. Es sind dies mit äusserster Schärfe hergestellte Bilder von 40×40 cm, welche nach einem von Dr. MEYDENBAUER erfundenen Verfahren mit Hilfe einiger wenigen gemessenen Entfernungen und Dreiecke die Ableitung und Austragung genauerer geometrischer Masse gestatten, als dies vielfach am Bauwerk selbst möglich ist.

II. Die Quellen.

1. Die Denkmäler.

Unter den Quellen, aus denen die Kunstarchäologie schöpft, stehen die noch erhaltenen Denkmäler obenan und die Fähigkeit, ihre Sprache immer besser zu lesen, begründet die fortschreitende Sicherheit der Kunstwissenschaft. Man scheidet dieselben herkömmlicher Weise in bewegliche und unbewegliche; zu den letzteren rechnet man die kirchlichen Gebäude selbst und ihre monumentalen Ausstattungsstücke, Altäre, Taufsteine, Kanzeln, Orgeln, Grabsteine, zu ersteren Schnitzwerke, Bilder, Geräte, Gefässe, Gewänder, Glocken etc. Doch will die Unterscheidung nicht allzuviel bedeuten, da z. B. Altäre, Kanzeln, Grabsteine, Türflügel, Portale, ja selbst ganze Kirchen versetzt oder an andere Orte übertragen worden sind.

1. Die kirchlichen Gebäude sind seit Alters nach Grösse, Bestimmung und Rechten mit bestimmten Gattungsnamen belegt worden und auf den Namen eines oder mehrerer Patrone getauft oder geweiht.

a) Dome, domus scil. dei, heissen die Kathedralkirchen (ecclesiae maiores, cathedrales) d. h. die Hauptkirchen der Sprengel (Diözesen), in denen die Kathedra, der bischöfliche Stuhl steht. Durch das Herkommen war für sie eine würdige Grossartigkeit gefordert. Bei Verlegung von Bischofssitzen an Orte mit unzureichenden Kirchen wurden vom päpstlichen Stuhle Schwierigkeiten gemacht und bei Neugründungen war die vornehme Aufrichtung der Kathedrale eine der ersten Sorgen der Stifter. Auch erklärt sich der fanatische Baueifer von Bischöfen des hohen Mittelalters grossenteils aus dem Wunsche, die bischöfliche Kirche nicht von den Pfarr- oder Klosterkirchen in den Schatten gestellt zu sehen. Mit der Kathedrale ist stets ein Kapitel von frei Weltlichen, an keinen Ordo monasticus gebundenen Chor- oder Domherren oder von regulierten Kanonikern Augustiner- oder Prämonstratenser-Ordens verbunden, an dessen Spitze ein Propst (praepositus) und ein Dechant (decanus) stehen. Daneben werden auch die Kirchen von Unter- oder Kollegiatkirchen (ecclesiae collegiatae mit einem collegium canonicorum) in Städten ohne eigenen Bischofssitz Dome genannt (in Berlin, Halle, Erfurt, Goslar, Stendal, Braunschweig, Nordhausen, Walbeck etc.) welcher Name bei mehreren Kollegiatstiften eines Ortes (in Erfurt, Goslar etc.) den ältesten und vornehmsten beigelegt wurde.

b) Münster (monasteria) heissen ursprünglich alle Klosterkirchen, namentlich die der Reichsnonnenstifter Essen, Herford, Gladbach, Quedlinburg, doch auch Kollegiatkirchen wie zu Bonn, Eimbeck und Hameln; in Süddeutschland ist dieser Name für Kathedralen (Strassburg, Basel, Konstanz) und selbst für grössere Pfarrkirchen (Ulm, Freiburg i. B., Überlingen, Bern, Ober- und Niedermünster in Regensburg, Neumünster in Würzburg) gebräuchlich geworden. Der Ausdruck Kathedrale haftet nur am Dom zu Metz.

c) Die Klosterkirchen werden teils als Stifts- oder Abteikirchen bezeichnet, teils nach den verschiedenen Orden genannt. Ihre baulichen Eigenheiten werden uns noch mehrfach beschäftigen. Über ihre Lage ist hier schon folgendes zu sagen. Die Benediktiner liebten nach italienischer Sitte sich in freier Lage, auf Hügeln oder Bergen anzusiedeln und wetteiferten nach ihrer ganzen Denkungsart durch Grösse und Pracht ihrer Kirchen mit den Kathedralen. Dem Orden gehören auch die Schottenklöster (in Regensburg, Würzburg, Nürnberg, Konstanz, Wien, Memmingen, Eichstädt, Erfurt) an, welche seit dem 7. Jahrhunderte von iroschottischen missionierenden Mönchen gegründet wurden und die in einem lockern Zusammenhang unter einander und mit der alten Heimat im 12. Jahrhundert eine eigenartige Kunstpflege trieben. — Die Cisterzienser, welche im 12. und 13. Jahrhundert eine rühmliche Tätigkeit bei der Kultivierung der Ostmarken entfalteten, suchten mit Vorliebe versteckte, sumpfige Waldtäler und Wiesengründe auf, die sie meist in kurzer Zeit durch rüstige Handarbeit in blühende Gefilde umwandelten. Durch ihre Statuten auf Ackerbau und Industrie angewiesen, den Künsten grundsätzlich abgeneigt, erbauten sie ihre Kirchen anfänglich in grösster Einfachheit, nur auf gutes Material und dauerhafte Konstruktion bedacht. Ihnen verwandt sind die Prämonstratenser. Hingegen die Bettelorden, die Franziskaner, (auch Minoriten, Barfüsser, Kapuziner, Graumönche genannt) und die Dominikaner (Weiss- nach der Kutte — oder Schwarzmönche nach dem Mantel —, Prediger), beide der geistlichen Versorgung der grossen Massen nachgehend, bauten ihre Klöster in das dichteste Häusergewirr der Städte, an oder vor die Mauern, noch einfacher als die Cisterzienser, ohne Querhaus und Türme. Die Jesuiten suchten vorerst die grossen Städte, Residenzen, Universitäten oder sonst die beherrschenden Mittelpunkte zu besetzen und schoben die prunkvollen Fassaden ihrer Kirchen gern an belebte Plätze und Strassen vor. Diese Eigenheiten sind in dem Verse zusammengefasst: Bernardus valles, montes Benedictus amabat, Moenia Franciscus, magnas Ignatius urbes.

d) Pfarrkirchen (ecclesiae parochiales, parochiae, pastoriae) sind diejenigen Gotteshäuser, bei denen der Pfarrer des Kirchspiels wohnt und alle actus ministeriales verrichtet werden können. Insbesondere eignet ihnen ursprünglich allein das Tauf- und Begräbnisrecht. Soweit sie sich bis in die Missionszeit zurückverfolgen lassen, haben sie als Urkirchen für die Feststellung der ersten kirchlichen Organisation besondere Bedeutung, späterhin auch Mutterkirchen (ecclesiae matres) genannt im Gegensatz zu den nach und nach abgezweigten Tochterkirchen (filiae).

e) Kapelle (capella, oratorium) ist ein Sammeltitel für alle übrigen Kirchengebäude, die nicht parochiale Rechte haben, so bis ins 14. Jahrhundert ganz geläufig für Filialkirchen, für alle

besonderen Zwecken dienende Anlagen und für die mannigfaltigen Privatoratorien. Aus der Masse heben sich folgende mit bestimmten Funktionen heraus: Taufkapellen (baptisteria), ursprünglich bei jeder Kathedrale, solange der Bischof allein das Taufrecht besass, dann auch vereinzelt bei Pfarrkirchen, schon im hohen Mittelalter aufgegeben (s. u.). Grabkapellen (coemeteriales) kommen vor als Memorien, Begräbnisstätten für vornehme Personen, Fürstenhäuser oder als Friedhofskapellen für den Totendienst, in nachreformatorischer Zeit für Abhaltung der Leichenreden oder als Beinhäuser, Karner, carnaria, in denen die wieder ausgegrabenen Gebeine angesammelt wurden. Burg- und Schlosskapellen (capellae palatinae, aulicae, castellanae, sacella aulica) finden sich in älterer Zeit bei den meisten Herrensitzen, kaiserlichen und fürstlichen Pfalzen, Bischofshöfen als Privatoratorien mit einem Kaplan, um den Burgbewohnern das tägliche Messehören bequem zu ermöglichen. Die Sitte hat sich in den Kreisen des höheren Adels bis in die neueste Zeit erhalten und im Barock sind die Schlosskirchen sogar mit ganz ausserordentlichem Aufwand gebaut und ausgestattet worden. Ihnen verwandt sind die Ratskapellen an oder in Rathäusern, in denen feierliche Akte des städtischen Regiments mit einer Messe eröffnet wurden. — Marienkapellen wurden nach französischer Sitte von Klöstern oder Dom- und Stiftskirchen neben der Hauptkirche errichtet, um der geistlichen Versorgung der im Klosterbezirk oder der Domfreiheit wohnenden Laien zu dienen. Wallfahrtskapellen erhoben sich an besonderen Gnadenorten, infolge von Wundern und Visionen, im Nachklang germanischen Naturdienstes auf Bergen und Hügeln, bei Quellen und alten Bäumen; Feldkapellen wurden zum Schutz der Früchte, Weg- und Brückenkapellen als Andachtsstätten für Reisende errichtet. Vielfach sind Kapellen, wenn das Bedürfnis vorlag, mit einzelnen Pfarrgerechtsamen begabt oder geradezu zu Pfarrkirchen erhoben worden, andere verfallen und vergessen, ein Vorgang, der sich am stärksten im 16. Jahrhundert zeigt. Ausser diesen waren aber an und in den Kirchen überall zahlreiche Kapellen eingebaut oder durch Schranken, Schiede u. dergl. abgetrennt, welche der Privatandacht von Körperschaften, geistlichen wie weltlichen, Bruderschaften und Zünften, der Ausstellung besonderer Reliquien und verwandten Zwecken dienten.

f) Der Titulus ist der Name des oder der heiligen Patrone, zu deren Ehren die Kirche geweiht und deren Reliquien im Altar niedergelegt waren. Es kommen hierfür zunächst die biblischen (neutestamentlichen) Personen in Betracht, dann die Schar der Heiligen. Wie nun aber die Verehrung derselben stieg oder sank und ältere durch neue verdrängt wurden, das spiegelt sich im Patrocinium der jeweiligen Neugründungen in fast modemässigem Wechsel deutlich wieder. In der Frühzeit finden wir neben Salvator- und Marienkirchen solche des ritterlichen Erzengels Michael, des Princeps apostolorum Petrus und des heiligen Martin von Tours. Es sind das Heilige, auf welche gewisse Züge des germanischen Götterglaubens übertragen wurden, wie denn ihre Kirchen sich vielfach an altgermanischen Kultstätten erhoben. Michael ist ausserdem als Seelenführer und Seelwäger der Patron der meisten Grabkapellen und die Taufkirchen sind ausnahmslos Johannes dem Täufer geweiht. Im 10. Jahrhundert kommt die Verehrung des heiligen Laurentius in Schwung, welcher Kaiser Otto I. den Sieg auf dem Lechfelde verlieh. Neben ihm Nicolaus und Stephanus, letzterem sind z. B. im Bistum Halberstadt alle älteren Pfarrkirchen (35 mit Ausnahme von 2) geweiht. Unter den Hohenstaufen und später, zur Zeit des blühenden Minnedienstes tritt die Mutter Maria, als unsere liebe Frau in glühender Begeisterung in ritterlichen und bürgerlichen Kreisen, besonders von den Cisterziensern verehrt, weit in den Vordergrund, wie die zahlreichen Marien- und Frauenkirchen in Süddeutschland und im Norden und Osten belegen. Zur selben Zeit brachten die kolonisierenden Niederländer ihren heimatlichen Patron, den heiligen Nicolaus, den Schutzherrn der Reisenden und Schiffer

nach dem Osten, wo ihm die grosse Zahl der Backsteinkirchen des Tieflandes, aber auch zahlreiche Kirchen und Kapellen in Österreich, in Tirol allein über hundert, geweiht wurden. Neue Kulte wurden durch die Kreuzfahrer importiert, der heiligen Katharina, Margareta und Georg. Fast gleich nach ihrem Tode 1231 wurde die Landgräfin Elisabeth die Volksheilige Thüringens und Sachsens. Seit der Einführung des Frohnleichnamsfestes (corporis Christi) ca. 1320, haben zahlreiche Pfarrkirchen Kapellen oder wenigstens Altäre dieses Titels erhalten und ebenso gab die Einführung des Festes der Kreuzerfindung (inventio sanctae crucis) seit 1376 Veranlassung, neue Kirchen und Kapellen dieses Titels zu gründen. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts bricht sich der Kult der heiligen Anna, „unsers Herrgotts Grossmutter", Bahn, besonders durch Friedrich den Weisen in Sachsen gefördert. Im 17. und 18. Jahrhundert treten die neukatholischen Heiligen, Karl, Cajetan etc., aber auch Titel wie „Herz-Jesu, Maria-Hilf, Siebenschmerzen" auf und die Vorliebe für Trinitatis- oder Dreifaltigkeitskirchen ist Evangelischen wie Katholischen eigen. In der Zeit der Aufklärung hat man Titel möglichst vermieden und Neugründungen etwa „grosse oder neue Kirche" genannt, ein prosaisches Auskunftsmittel, das in den Neuwerkskirchen (novi operis) des hohen Mittelalters sein Vorbild findet.

Mehrfach sind übrigens die geläufigen Namen von bezeichnenden Örtlichkeiten (St. Maria in Capitolio in Köln, Sandkirche in Breslau) oder von Andachtsbildern (zur schönen Maria in Regensburg) oder von der Art der Besucher (Kaufmannskirche, mercatorum in Erfurt, Spital- und Garnisonkirchen) oder im Gegensatz zu gleichnamigen Kirchen (Gross St. Martin in Köln, Jung St. Peter in Strassburg) und anderen Zufällen gewählt worden.

Gewisse Titel haften an Kirchen und Kapellen besonderer Bestimmung. Der heilige Geist als pater pauperum ist Patron der Hospitäler und Siechenkapellen; Gertrud v. Nivelles, die Beschützerin der Gräber, und Barbara sind Schutzheilige der Totenkapellen, Johannes dem Täufer sind die Kirchen des Johannisordens geweiht.

2. Das Schicksal der Denkmäler ist eine fortgesetzte Leidensgeschichte. Unglücksfälle, Kriege, Brände, Habsucht und Unverstand haben bis in die neueste Zeit den Bestand derselben verringert oder sie ihres Kunstwertes entkleidet und naturgemäss sind die beweglichen am stärksten davon betroffen worden. So sind es verhältnismässig nur wenige Kirchen, die ihre ursprüngliche Ausstattung leidlich vollständig bewahrt haben. In der älteren Zeit waren es die verheerenden Brände, die in erschreckend häufiger Folge Gotteshäuser einäscherten und solange die flache Holzdecke üblich war, regelmässig auch die gesamte Ausstattung vernichteten. Zudem bestand die Taktik der mittelalterlichen Kriegführung wesentlich im Niederbrennen schutzloser Ortschaften, wofür z. B. der sächsische Bruderkrieg barbarische Beispiele liefert. Auch sind die Fälle nicht selten, dass Klosterinsassen selbst Feuer anlegten. Den ersten allgemeinen Verlust von unberechenbarer Grösse brachte der Bauernkrieg. Gewiss ist es ungerecht, ihn für all die zahlreichen Kirchen- und Klosterruinen verantwortlich zu machen. Die Bauern nahmen sich nicht die Zeit, Kirchen zu demolieren oder abzutragen; prüft man die einzelnen Fälle, so ist selbst Brandlegung, wenigstens in Norddeutschland, nur vereinzelt nachzuweisen. Die Wut richtete sich vornehmlich gegen die Altäre und Bilder, die „Götzen", die in Haufen mit Urkunden und Zinsregistern im Freien verbrannt wurden, und gegen alle Gegenstände von Wert. Und einmal losgelassen, kannte die Zerstörungswut keine Grenzen.

Der Vorgang wird typisch bei St. Blasien im Schwarzwald so geschildert: 1. Mai 1525: „Es war vil hailthumb in dem Fronaltar, welcher in köstlichen ingefassten Särchen lag, mit edlen gestainen und helffenbain ingefasst und usgestochen, welche särg sy alsamen zerschlugen, die stain davon genommen, das hailthum unter die Fuess geworffen und zertretten, den gestiffter und etliche greber mer ufgegraben, den fronaltar zergraben, welcher mit cöstlichem gestain übergult und geziert war, das sacramenthauslein ufgebrochen und zerschlagen, das gross costlich werkh die Orgeln, so erst neulich unter abt Jörgen gemacht war, sampt der Orglen in dem Chor, hubend sy die pfeifen daraus, zergossens und zerschlugen die Laden, namend die Belg hinweg, die Glockhen namen sy allenthalben us den Thurmen, deren ungevar bey 20 warend, zerschlugends und verkauftens hinweg in die Statt." Dann wurden die Fenster des Kreuzgangs, der Konvent und die Bibliothek zerstört. Selbst in ruhigen Gegenden glaubten die Bauern im Sinn der Reformatoren zu handeln, wenn sie für Monstranzen Wirtshäuser oder Braupfannen schafften. Im Bereich der schweizer Reformation wurden die Kirchen systematisch gereinigt und unter Aufsicht des Rats unter einer gewissen Rechtsform Altäre, Bilder, Orgeln u. dergl., manchmal vom Henker verbrannt. In Strassburg liessen 1529 die Herren „alle Altäre, taufstein, bilder und crucifix hinwegbrechen," anderwärts bemächtigte sich der Rat wenigstens des Kirchensilbers. Der holländische Bildersturz warf seine Wellen auch über den Niederrhein und liess manche Kirche (in Wesel und Emmerich) zurück „wie eine geschundene Königsbraut." Für die verlassenen und abständigen Kirchen brach eine Zeit der Verwahrlosung und langsamen Abtragung ein. Bei den zu Domänen umgewandelten Klöstern wurden sie im besten Fall als Scheunen und Schuppen, in den Städten vielfach als Magazine, Brauhäuser u. dergl., im schlimmsten Fall als Steinbrüche für Wohn- und Nutzbauten verwandt [1]). Derselbe Jammer wiederholte sich im 30jährigen Kriege. Brand, Plünderung, Verschleuderungen infolge drückender Kontributionen und Schulden räumten unter dem Rest noch einmal gewaltig auf. Der General Fuchs liess 1626 sogar die Balken des Dachstuhls im Dominikanerkloster zu Tangermünde herausschneiden, um eine Schiffbrücke über die Elbe zu bauen. Ganze Schiffsladungen von Wertsachen wurden nach Schweden geführt. Das Gebiet des Oberrheins wurde dann wieder in den französischen Devolutionskriegen unter dem Mordbrenner Mélac systematisch verwüstet. Nur das Versagen einer Mine rettete den Kaiserdom zu Speier vor völligem Untergang. Unstreitig den gewaltigsten Verlust erlitt der Denkmälerbestand durch die Aufklärung, die Säkularisationen und die französische Invasion von 1806—13. Hunderte von Kirchen und Kapellen wurden für wenig Gulden auf Abbruch verkauft. In Westfalen verschleuderte „König" Jerôme alles was sich zu Geld machen liess und einen Käufer fand. Und überall wurden altehrwürdige Denkmäler in aufgeklärtem Unverstand oft ganz nutz- und zwecklos abgetragen oder doch heillos verstümmelt. So ist es kaum zu glauben, dass um 1800 von der Johanniskirche in Saalfeld „die steinernen Bilder der Apostel und Heiligen herabgenommen und begraben und dieser Tempel zu einer öffentlichen Gottesverehrung nach geläuterten und reinen Prinzipien verbessert wurde." Nicht minder gefährlich ist bis in die Gegenwart die Neuerungssucht namentlich in katholischen Kirchen gewesen. Moderner Fabrikware zu liebe hat man rücksichtslos die alte Ausstattung ausgeräumt und in manchen Gegenden, in Bayern, am Rhein gehören etwa gotische Schnitzaltäre in Kirchen zu den Seltenheiten. Wenn auch viele Sachen von Museen gerettet worden sind, so ist doch das meiste von Händlern aufgekauft und nun auf ruheloser Wanderung von einer Privatsammlung in die andere.

Durch die Romantiker und besonders durch den Weiterbau des Kölner Doms wurde allmählich das Verständnis für die Werke und die Kunst der Vorzeit wieder belebt und mit der wachsenden Sorge für den Schutz der Denkmäler gingen die Restaurationen verkommener Kirchen Hand in Hand. Dieser löbliche Eifer brachte insofern neue Verluste, als man zunächst nur die älteren Kunstwerke bis

[1]) Über die Abtragung von Hirsau, welches 1692 von Mélac verbrannt wurde, schreibt ein launiger Besucher: „Wer seinen Kachelofen stützen wollte, der riss romanische Säulen und Pilaster weg, und wer ein neues Schweinströgle brauchte, der wühlte im Kreuzgang und Münster geweihte Grabplatten aus dem Boden."

zum Ausgang der Gotik gelten liess, die Kirchen etwa im Sinne des ursprünglichen Planes ausbaute, bemalte und neu ausstattete, jeden späteren Zusatz aber „stilreinigend" entfernte. Erst in neuester Zeit drang mit der steigenden Schätzung des Barock und des vorher gründlich verachteten Zopf der gesunde Grundsatz durch, dass ein Bauwerk samt seiner Ausstattung ein historisch gewordener Organismus ist, dessen Gesamterscheinung mit schonender Hand unter Achtung aller Stilperioden zu bewahren ist[1]). Gleichzeitig wuchsen auch die Bestrebungen für Denkmalschutz und Denkmalpflege durch den Eifer von Privaten, Vereinen und Behörden und die gesetzliche Regelung der Frage ist teilweise schon unternommen (Grossherzogt. Hessen), teils zu erwarten[2]).

2. Sekundäre Quellen.

Für die Kunstforschung überhaupt und für Einzeluntersuchungen im besonderen gewinnen eine Reihe sekundärer Quellen Bedeutung, welche teils Vorstellungen älterer, umgebauter oder untergegangener Denkmäler gewähren oder Pläne und Studien zu solchen enthalten, teils Beschreibungen oder technische Angaben liefern oder uns über Zeit und Umstände der Entstehung unterrichten. Es sind dies Originalrisse, Skizzenbücher, Siegel und Modelle, Bau- und Reisebeschreibungen, technische Schriften, Urkunden und Chroniken.

1. Unter den Baurissen nimmt durch Alter und typische Bedeutung der von St. Gallen den ersten Rang ein, nach 800 beim Neubau des dortigen Klosters von einem baukundigen Freunde (wohl aus Fulda) eingesandt. Er ist nicht auf die örtlichen Verhältnisse zugeschnitten, sondern eine ideale Vorlage für ein grosses Benediktinerkloster[3]). Auf vier zusammengenähten Pergamenthäuten von 110×78 cm sind die Kirchen, Gebäude, Gärten u. dergl. in Rot gezeichnet, mit wertvollen, meist hexametrischen Erläuterungen versehen, die Masse jedoch nur bei der Kirche eingetragen[3]). Aus der Zeit der späteren Gotik sind dann recht zahlreiche Aufrisse, Visierungen erhalten, sechs für den Dom in Köln, darunter ein grosser Aufriss der Fassade[4]), zwölf für das Münster zu Strassburg, welche den ursprünglichen Plan und die Veränderungen der Westfront klarlegen[5]), drei des Domes zu Frankfurt a. M., der Domtürme zu Ulm und zwei der Fassade zu Regensburg und eine Sammlung von gegen 500 Zeichnungen aus der Bauhütte von St. Stephan zu Wien[6]). Ganz einzigartig ist das Skizzenbuch eines französischen Baumeisters, des Wilars v. Honnecourt[7]), der um 1240 lebte und auf seinen Reisen auch

---

[1]) TORNOW, Grundregeln u. Grundsätze beim Wiederherstellen von Baudenkmälern, Denkmalpfl. I. 113. 120.

[2]) P. CLEMEN, die Denkmalpfl. in der Rheinprov. Düsseld. 1896. BÖTTICHER, Anleitung etc. f. Ostpreussen, Königsb. 1896.

[3]) F. KELLER, Bauriss des Kl. St. Gallen, 1844.

[4]) Faks. v. MOLLER, Köln 1837; C. W. SCHMIDT, Faks. d. Originalpläne deutscher Dome 1850.

[5]) Bei KRAUS, K. u. Altert. I. 498—502, vergl. dazu DEHIO in Strassb. u. s. Bauten (1894) 184. MORITZ-EICHBORN, der Skulpturencyklus des Freib. Münsters 230—51.

[6]) F. SCHMIDT, die Pergamentzeichnungen der alten Bauhütte zu Wien. Mitt. K. K. C. C. XII., 1. HASAK, der Kirchenbau 207.

[7]) J. B. LASSUS u. A. DARCEL, Album de Villard de Honnecourt, Par. 1858. R. WILLIS, Facs. of the scetchbook of Willars de Honecort, Lond. 1859.

Deutschland streifte, 1244 nach Ungarn berufen wurde. Darin finden sich höchst geschickt hingeworfen Grundrisse von Chören, Ansichten, einzelne Bauteile, Möbel, Ornamente, Maschinen und Aktstudien von Menschen und Tieren, alles durch Beischriften erklärt. Weit eintöniger ist das Skizzenbuch eines Malers Ende 14. Jahrhunderts in Braunschweig mit Entwürfen für biblische und weltliche Personen, wie sie der gewöhnliche Kunstbetrieb verlangte[1]). Für die Gefässkunde sind dann die illustrierten Heiligtumsbücher wichtig und natürlich für Gemälde die Handzeichnungen, die sich in grosser Zahl von den grossen Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts (Dürer, der beiden Holbein u. a.) erhalten haben. Für spätere Zeit recht lehrreich ist der reiche Nachlass an Zeichnungen und Handschriften Heinrich Schickhardts[2]). Die Wiedergabe von Bau- und Kunstwerken auf Miniaturen, Gemälden und frühen Stichen pflegt immer sehr frei zu sein und bedarf kritischer Prüfung; dagegen lassen sich aus Stichen von Stadtansichten des 16. und 17. Jh. mit grösserer Naturtreue wenigstens ungefähre Einblicke in Form und Bestand von seither untergegangenen Werken gewinnen. Voran stehen hier die grossen Kupferwerke Merians, die er unter dem Titel „Topographien" mit einem wahren Riesenfleiss über fast alle deutschen Landesteile veröffentlichte[3]). Im Einzelfall können Abbildungen von Bauwerken auf Siegeln und Münzen für ältere Zustände mit Nutzen verglichen werden und ebenso sind die Modelle in der Hand von Stiftern für den ursprünglichen Plan oder gewisse Bauabschnitte und Bauteile unter Umständen ganz belehrend, obwohl gerade hierin die Künstler mit einer begreiflichen Freiheit verfuhren. Wertvoller sind die Modelle, die in jüngerer Zeit nach Monumenten gefertigt wurden, zumal wenn diese inzwischen verschwunden sind, so ein von Chr. Heinss gefertigtes der 1722 abgebrochenen hochinteressanten Zentralkirche auf dem Harlunger Berg bei Brandenburg.

2. Die mittelalterlichen Bau- und Kunstbeschreibungen[4]) sind zwar wenig exakt und oft poetisch übertreibend, aber für Betrieb, Würdigung und Auffassung der Kunst höchst lehrreich, so des Ermoldus Nigellus Beschreibung der Pfalz zu Ingelheim, Purchards Gedicht über die Bauten Witigowos in Reichenan (10. Jh.), die Schilderung der Bauten und Ausstattung in der Chronik von Petershausen[5]), die Strafpredigt Bernhards über den kirchlichen Luxus. Das Bild des Gralstempels im jüngeren Titurel ist so phantastisch, dass es höchstens die magische, mystische Kraft enthüllt, „mit welcher die neue gotische Bauweise das deutsche Gemüt gefangen nahm." Die Reisebeschreibung, welche doch in dem Rombüchlein und den Schilderungen der Pilgerfahrten nach dem heiligen Lande ganz hübsche Ansätze machte, schweigt über Deutschland bis auf Hartmann Schedel (1466), der wenigstens Interesse für gelehrten Inhalt von Kunstwerken zeigt. Über Kunsthandel in der Renaissance geben Hainhofers Berichte Aufschluss[6]). Ebenso mager ist es auf dem Gebiet der Künstlerbiographie bestellt. Das Kunstleben des Klosters St. Gallen scheint sich in einer Person, Tuotilo, verdichtet zu haben, von dem Eckehardt IV. in seiner

---

[1]) Neuwirth, das Braunschw. Skizzenbuch eines ma. Malers, Prag 1897.

[2]) W. Heyd, Schickhardts Handschriften und Zeichnungen, Stuttg. 1901.

[3]) V. Statz, ma. Bauwerke nach Merian, Lpz. o. J.

[4]) J. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgesch., Wien 1896.

[5]) Neuwirth, die Bautätigkeit der alleman. Klöster St. Gallen, Reichenau u. Petershausen, G. A. W. CVI.

[6]) Doering, des Augsb. Patriziers Phil. Hainhofer Reisen nach Innsbruck u. Dresden, Wien 1900.

anmutigen Hauschronik eine schon zur Legende gewordene Biographie entwirft. In den Lebensbeschreibungen der grossen kunstübenden Bischöfe — so in Thangmars vita Berwardi — tritt es doch deutlich zu Tage, dass ihr Kunstschaffen hinter politischen und asketischen Aufgaben zurücktrat. Es ist eine Ausnahme, wenn die Limburger Chronik zu 1380 den berühmtesten Maler, Wilhelm v. Köln, nennt. Erst im 16. Jh. hat man mit dürftigen Aufzeichnungen über Künstler begonnen. Etwas hausbacken und nicht ganz zuverlässig sind die biographischen Skizzen, welche der Nürnberger Schreib- und Rechenmeister Joh. Neudörfer von den grossen Künstlern und Werkleuten seiner Vaterstadt entwirft; denn sein Massstab ist wesentlich der, dass sie eine „gute Bürgersnahrung hinterliessen." Das Gehaltvollste auf diesem Gebiet bilden Dürers Briefe und Tagebücher[2]).

3. Die technischen Schriften werden in einzigartiger Weise durch die Schedula diversarum artium des Theophilus eröffnet, Anfang 12. Jh. nach Ilgs nicht einwandfreier Annahme von einem Mönche Rugkerus im Kloster Helmershausen a. d. Diemel verfasst[3]). Sie handelt in 3 Büchern 1. von der Herstellung, Mischung, Komposition und dem Auftrag der Farben für Wand-, Holz- und Pergamentmalereien, 2. von der Herstellung des Glases, der farbigen Glasgemälde, der Glasgefässe und ihrer Bemalung, 3. von allen Zweigen der Goldschmiede- und Giesskunst und dem Glockenguss. Unter dem Namen des Heraklius geht ein Traktat von allerhand Rezepten de coloribus et artibus Romanorum Ende 13. Jh. Unter den Architekten haben dann erst die spätesten Gotiker ihre Kenntnisse theoretisch zu entwickeln versucht, Mathes Roriczer, Dombaumeister zu Regensburg, in dem „Puechlein der fialn gerechtigkait", 1486 von ihm selbst gedruckt[4]); etwa gleichzeitig Hans Schmuttermayer zu Nürnberg in einem für den Verstand der technischen Ausdrücke lehrreichen Druck[5]) und Lorenz Lacher 1516[6]) in einer handschriftlichen Unterweisung für seinen Sohn Moritz. Für Maler „scheint" es Musterbücher gegeben zu haben, ohne dass man eines solchen hat habhaft werden können. Seit Erfindung des Holzschnittes kamen die zahlreichen fliegenden Blätter dem Bedürfnis nach Vorbildern entgegen. In der Renaissance ist der theoretische Eifer der Künstler und Liebhaber geradezu elementar und steht etwa im umgekehrten Verhältnis zu ihren monumentalen Schöpfungen. Den Reigen eröffnet Dürer mit seiner „Unterweisung der messung" 1525 und seiner Proportionslehre 1528, ihm folgt Hieron. Rodler 1531 mit „ein schön nützlich büchlin u. underweisung der Kunst des messens" und Erh. Schön mit der „Proportion und Stellung der Bossen" 1542. Es folgen eine Anzahl „Perspektiven" und „Architekturen", in denen eine wunderlich verstandene Renaissance nach dem neuentdeckten Evangelium „Vitruv" vorgetragen wird, enthaltend die fünf Säulenordnungen und ihre Anwendung auf die bürgerliche Baukunst und (seltener) das Kirchenmöbel: die Perspektiven von Walter Rivius 1547, Lorenz Stoer 1567, W. Jamnitzer 1568, Hans Lencker 1571,

---

[1]) Lochner, des Johann Neudörfer Nachrichten v. Künstlern u. Werkleuten zu Nürnberg, Wien 1875.

[2]) K. Lange u. G. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass, Halle 1893.

[3]) K. Ilg, die Schedula diversarum artium der Theophilus, Wien 1873.

[4]) Darnach in Heideloff, die Bauhütte des Ma. 101—116, übertragen in Reichensperger, Verm. Schr. 54.

[5]) Anz. germ. Mus. 1881, 73—78.

[6]) Reichensperger a. O. 133.

Heinr. Lautensack 1618 und die Architekturen von Ruetger Kaessmann, Wendel Ditterlein 1591, Gabriel Kramer, Joseph Furttenbach 1628. An krauser Erfindung und barockem Übermut ist DITTERLEIN allen überlegen, der in seiner Architektura z. B. Altäre entwirft, wie sie erst im ausgelassensten Rokoko verwirklicht wurden. Dem Schnitzwerk besonders sind die „Schweifbüchlein" Ebelmanns von 1599, Kramers von 1611, von E. H. 1609 und Georg Haases „funfzig perspektiv stuck" gewidmet. Und für Tischler sind auch die „Säulenbücher" von G. Caspar Erasmus, Nürnb. 1666, Simon Cammermayer ebd. 1678, Johann Indau („das Wienerische Architektur-, Kunst- und Säulenbuch" 1686[1]), Marcus Nonnenmacher („das Prage-rische Säulenbuch"), Nürnb. 1710. Interessanter und folgenreicher für die Baukunst waren die Auslassungen wirklicher Architekten. So gab J. FURTTENBACH in seinem „Kirchengebau" Augsb. 1649 ganz vernünftige Ratschläge und Pläne für kleinere Landkirchen, die nach dem Kriege möglichst billig und schnell aufgeführt werden konnten. Und das eigentliche Lehrbuch des deutschen Barock wurde C. P. DIEUSSARTS Theatrum architecturae civilis, Güstrow 1682, Bayreuth 1692, nochmals 1696 von Bernh. Dientzenhofer herausgegeben, darin im Gegensatz zu den Tischlerarchitekten die Antike nach Vitruv und der Auffassung der Italiener gelehrt wird. Das wilde und malerische Barock des Barromini wird dann von ANDR. POZZO, „Perspectiva Pictorum atq. Architectorum", Augsb. 1708—11, vertreten, der nüchtern norddeutsche Stil von einem grimmigen Feinde des Barock, L. C. STURM, der 1096 seines Lehrers Goldmann „Vollständige Anweisung zur Civilbaukunst" herausgab mit der Prätension, einen neuen deutschen Stil zu bieten, dann aber mit überraschend praktischem Sinn in den beiden Schriften „Architektonisches Gedenken von protestantischer kleiner Kirchen Figur und Einrichtung", Hamburg 1712 und „Vollständige Anweisung aller Art Kirchen wohl anzugeben", Augsb. 1718, die Raumgestaltung von innen heraus, dem evangelischen Bedürfnis entsprechend, betonte.

Vorlagen für das Kunstgewerbe wurden zahlreich in den Kupferstichen der sogenannten Kleinmeister Aldegrever, P. Flötner, Virgil Solis, der beiden Behaim u. a. geliefert, auch in Heften und Musterbüchern mit kurzem Text zusammengefasst, so in M. Behaims „Kunst- und Lehrbüchlein malen und reissen zu lernen" 1546, in Hans Woensams „new kunstlich boich" 1527, Hans Brosamers „new Künstbüchlein" und der Kraterographie 1551. Diese Modellbücher für Goldschmiede, Tischler, Stickereien u. dergl. bilden eine umfängliche artistische Literatur und regieren den Geschmack bis ins 18. Jh.

4. Um das chronologische Gerüst der Kunstgeschichte zu gewinnen, scheint nichts sicherer zu sein, als den historischen Überlieferungen zu folgen, wie sie durch Urkunden, Geschichtsschreiber und Inschriften dargeboten wird. Indes hat die Erfahrung gelehrt, dass das blinde Vertrauen auf die Sicherheit dieser Notizen sehr gefährlich ist und eine peinliche Kritik der Überlieferung ist eine Gewissenspflicht ernster Forschung.

a) Was zunächst die Urkunden[2]) anlangt, so ist mit Bedauern festzustellen, dass die Urkundenfälschung im Mittelalter selbst unter den Augen hochgeachteter

[1]) A. ILG, das Wiener Architekturbuch Indaus. Ber. Alt.-Ver. Wien 1887.

[2]) F. LEIST, Urkundenlehre, 2. Aufl. Lpz. 1893.

Prälaten in weitem Umfange betrieben wurde. Die Spuria sind in den neueren Urkundenbüchern und Regesten als solche kenntlich gemacht. Von den echten geben die Stiftungsbriefe meist nur die Begabung und erste Einrichtung eines kirchlichen Instituts wieder. Gelegentliche Hindeutungen auf Baulichkeiten u. dergl. begegnen erst in päpstlichen, bischöflichen oder kaiserlichen Bestätigungsbriefen. Noch ergiebiger sind die Weiheurkunden von Kirchen, Kapellen, Altären etc., in denen manchmal selbst kurze Baubeschreibungen eingestreut sind, verbunden mit einem Ablass für die Kirchweihgäste (qui ecclesiam in dedicatione ipsius venerabiliter visitaverint). Dann pflegte man auch bei Erweiterungen, Umbauten, Wiederherstellungen den Wohltätern und Schenkgebern (qui manus adjutrices porrexerunt) mit oder ohne Angabe des Zweckes einen meist 40tägigen Ablass zu versprechen und wenn sich solche Ablässe in einer kurzen Zeit häufen, vielleicht verbunden mit auffallenden Verkäufen von Kirchengütern oder gar einreissender Verschuldung, so wird man immer mit einiger Sicherheit auf rege Bautätigkeit schliessen können, auch wenn andere Nachrichten fehlen oder scheinbar widersprechen. Die schwierige Frage ist nun in jedem einzelnen Falle, ob die urkundliche Bezeugung sich auf noch vorhandene Bauteile und auf welche bezieht, denn oft genug sind urkundlich genau bezeugte Bauten in kurzer Zeit völlig erneuert worden, ohne dass des Ereignisses Erwähnung geschieht. Bestätigungsbriefe reden z. B. von einer „ecclesia sumptuose constructa“, während nur der erste, rohe Bedürfnisbau gemeint ist; selbst Weiheurkunden nennen ein opus oder monasterium „mirabiliter consumtum“, während in den folgenden Jahren und Jahrzehnten noch flott gebaut wird. Andererseits wird bei Gelegenheit von Bränden über völlige Vernichtung berichtet, während tatsächlich nur das Holzwerk und die Ausstattung betroffen wurde. Hiernach kann man sich nicht verhehlen, dass die ganze Chronologie wenigstens der älteren Zeit auf schwachen Füssen steht und der beständigen Revision bedarf. Der Stilkritik wird in Zweifelsfällen doch das letzte Wort gebühren. Aber das eindringendste Urkundenstudium ist die unerlässliche Voraussetzung jeder ernsten Untersuchung.

Ein ganz unschätzbares Hilfsmittel historischer Forschung bieten dagegen Bau- und Kirchrechnungen. Leider sind sie in älterer Zeit gar nicht und seit Mitte des 14. Jh. auch nur in geringer Zahl und Vollständigkeit vorhanden oder doch bekannt gemacht. Voran stehen hier die von 1356 an erhaltenen Baurechnungen von St. Victor zu Xanten[1]) und die Prager Dombaurechnungen von 1372—78[2]), aus denen sich ein vielseitiger Einblick in den mittelalterlichen Baubetrieb gewinnen lässt.

b) Die Chronisten[3]) erzählen zwar meist ausführlicher, farbenreicher, aber entsprechend unzuverlässig, wundersüchtig und schmeichelhaft. Im allgemeinen

---

[1]) S. Beissel, die Bauführung des Ma. Studie über die Kirche des hl. Victor zu Xanten. 2. Aufl. Freib. 1889.

[2]) J. Neuwirth, die Wochenrechnungen u. der Betrieb des Prager Dombaues, Prag 1890, vergl. auch H. Luchs, Baurechnungen des Dominik. Konvents St. Adalbert in Breslau. Zs. Ver. f. Gesch. u. Altert. Schlesien II. 2.

[3]) W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Ma. bis Mitte 13. Jh. 6. Aufl. Berl. 1893—94. — O. Lorenz, Deutschlands Geschichtsqu. im Ma. bis 14. Jh. 3. Aufl. — A. Schultz, Regesten zur Baugesch. d. Jahre 800 bis 1300, Rep. f. Kw. II. 1879.

sind die älteren, zeitgenössischen Berichte am glaubwürdigsten. Viele Klöster und Kirchen haben prächtige „narrationes de fundatione“, in welchen mit anschaulichem Stolz der ersten Einrichtung, des begeisterten Baueifers, des blühenden Kunstbetriebes gedacht wird. Später freilich werden die Mitteilungen lückenhaft und nur gelegentlich, etwa bei Unglücksfällen, fallen Äusserungen über Zustand und Erneuerung von Gebäuden. Auch diesen Quellen gegenüber ist kritische Zurückhaltung geboten.

Dagegen sind die zahlreichen Sagen[1]), die sich an Kunstwerke knüpfen, fast ausnahmslos ohne alle historische Grundlage, lediglich von der Phantasie oder von geschwätzigen Küstern erfunden, um auffallende, fremdartige Erscheinungen, etwa zwei ungleiche Türme, eine unverstandene Figur, einen Steinmetzscherz zu erklären. Übrigens dürften die wenigsten bis in das Mittelalter selbst zurückreichen. Die des Naumburger Doms von der lachenden Braut, dem Schachspiel, dem Raben, dem schönen Bünau, sind nachweislich erst Ende des 18. Jh. entstanden.

c) Inschriften sind ein recht zuverlässiges Hilfsmittel wenigstens für die Datierung, leider in der älteren Zeit sehr selten, erst seit dem 13. Jh. häufiger und im 15. Jh. gewöhnlich angebracht. An Kirchen wird regelmässig nur der Baubeginn, gelegentlich auch die Vollendung und Weihung oder andere Umstände berichtet, manchmal geradezu in Form von Urkundenauszügen. Doch auch hier ist Vorsicht geboten, insofern Inschriften ebenso wie Urkunden gefälscht worden sind[2]) oder aus älteren Werken auf jüngere übernommen oder umgekehrt in jüngerer Zeit auf ältere Werke gesetzt wurden. Das Nähere s. u. in dem besonderen Abschnitt.

III. Die bildenden Faktoren.

Die Triebkräfte, welche bei der Entstehung von Kunstaltertümern zusammenwirken, sind: 1. das praktische Bedürfnis, die Forderungen und Ansprüche des Gottesdienstes, der kirchlichen Sitte und Gewohnheit, die Liturgie; 2. die ausführenden Kräfte, die Künstler; 3. die jeweils herrschende Formsprache, der Stil.

1. Die Liturgie.

In wie einschneidender Weise die kirchliche Gewohnheit auf die Entstehung, äussere Form und Umbildung der gesamten Ausstattung, der Geräte und Gefässe, der Altäre, Taufsteine, Stühle etc., einwirkt, das wird uns unten bei der Betrachtung fast jedes einzelnen dieser Stücke entgegentreten. Aber auch das Kirchengebäude erweist sich im Laufe der Jahrhunderte als eine sehr wandelbare Hülle, welche sich nach den vorliegenden Bedürfnissen streckt und dehnt, bald Bereicherungen, bald Abstriche erfährt, in Grundriss und Aufbau alle möglichen Kombinationen durch-

---

[1]) G. Kinkel, Sagen aus Kunstwerken entstanden, Mosaik z. Kunstgesch. 1876, 161—243. — A. Ilg, Volkssage u. Kunstgesch., Mitt. K. K. C. C. XVI. 148.

[2]) S. Kraus, Inschr. Rheinl. II. 321—36. Ein psychologisch interessantes Beispiel bietet ein Naumburger Schulmeister Joh. G. Rauh, der unter verschiedenen Namen (Taube, Geyer, Leufer, Scherzer) ganze Sammelbände über Naumburger Denkmäler mit genauer Beschreibung, Bildern und Inschriften produzierte — ganz aus freier Phantasie und in schreiendem Widerspruch mit dem Bestand.

läuft und bei lebendiger Frömmigkeit eigentlich nie zur Ruhe eines starren, allgemeingültigen Schemas gelangt.

Das Wesen des christlichen Kirchenbaues tritt am stärksten im Vergleich mit dem antiken oder überhaupt heidnischen Tempel hervor. Dieser ist im Kern eine kleine Zelle, die Wohnung des Gottes, der Standort seines Bildes, nur dem Priester zugänglich. Der Architektur fällt die Aufgabe zu, diesen Kern nach aussen glänzend zu ummanteln. Umgekehrt verlangt der christliche Gottesdienst im Sinn des neuen Testaments einen Innenraum, wo sich grosse Massen, die Gemeinde, um Wort und Sakrament sammeln können. Ein genügend grosser Saal mit den nötigen Sitzplätzen und einem Tisch für das Abendmahl und die Taufe, wie es die Reformierten haben, muss demnach als völlig einwandfreie Lösung kirchlicher Baufragen gelten. Indes so weit wir den christlichen Kirchenbau zurück verfolgen können, finden wir an diesen Gemeinderaum einen Anbau zugefügt, der den Altar aufnahm und der abgesonderten Priesterschaft diente, dann in der katholischen Kirche immer mehr als Sanctissimum, Wohnung des in der Hostie gegenwärtigen Gottes angesehen, erhoben und abgeschlossen wurde. Die Trennung geht gelegentlich so weit, dass man von zwei nur zufällig zusammengestellten Kirchen reden kann. Andererseits sind aber auch Bestrebungen auf Reduzierung der Chorteile, namentlich am Ausgang des Ma. nicht selten. Betrachten wir vor der näheren Erörterung dieser Schiebungen den Plan einer Basilika, wie er sich etwa um das Jahr 1000 als Regel darstellt, besonders auch um die technische Bezeichnung der einzelnen Teile für das weitere zu erklären.

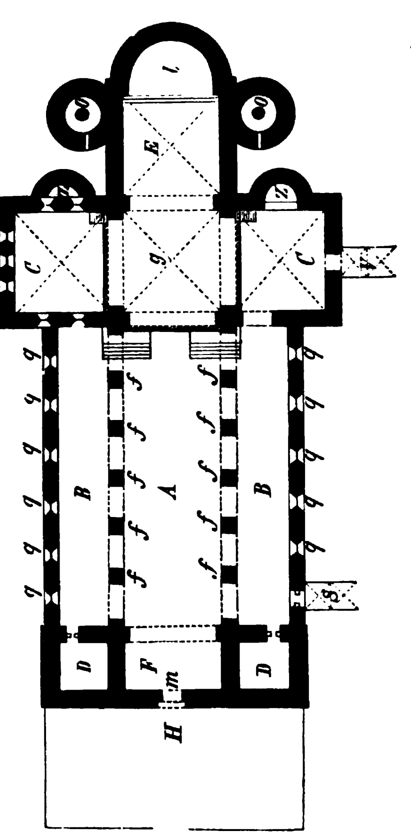


Fig. 1. Dom zu Merseburg.

Das **Langhaus** ist ein Rechteck, durch 2 Arkadenreihen in 3 Schiffe geteilt, das Haupt- oder Mittelschiff *A* und die Seitenschiffe, Abseiten *BB*. Die Arkaden *F* werden von Pfeilern oder Säulen getragen. Die **quadratischen** Räume zwischen je 4 Stützen bezeichnet man als **Joche**, sodass in der Abbildung das Mittelschiff aus 3 Haupt-, die Abseiten aus je 6 Nebenjochen bestehen. Ein Hauptjoch in Verbindung mit 2 Nebenjochen bezeichnet man als **Travee**. Vor dem Mittelschiff liegt die Vorhalle *F* mit dem Haupteingang *m*, auch Zwischenhaus genannt, vor den Seitenschiffen die beiden Türme *DD* und vor der Front der Vorhof (Paradies) *H*. — Das **Querhaus** *CgC* besteht aus der Vierung *g*, welche durch Vierungsbögen mit Obermauern umgrenzt ist und den beiden Kreuzarmen (Transepte) *CC* (Nord- und Südkreuz), die in kleinere Absiden *ZZ* ausladen. Das **Altarhaus** *E* schliesst mit der Hauptapsis (concha) *l* und führt mit dieser zusammen den Namen **Chor**. Unter diesem liegt die **Krypta**.

Wie stark die Liturgie auf die Bildung dieses Schemas eingewirkt hat, zeigt die Verteilung der Räume. Die Vorhalle ist den Katechumenen, Büssern, später

den Synoden und halbweltlichen Geschäften zugewiesen, das Langhaus der Gemeinde, der Chor dagegen der Priesterschaft. Und hier veranlasste die Vermehrung derselben und die Bereicherung des Messdienstes die Einfügung des Querhauses, das der altchristlichen Basilika noch ziemlich fremd ist, und des Altarhauses, das schon in karolingischer Zeit zum festen Bestand der Basilika gehört. Die hierdurch gewonnene Kreuzform war natürlich auch in symbolischer Hinsicht wertvoll. Wie die Chorteile dann immer mehr erweitert und umgebildet, mit Kapellenkränzen und Umgängen umbaut, durch Schranken oder Lettner gegen den Gemeinderaum abgeschlossen wurden, werden wir später im einzelnen zu verfolgen haben. Von grossem Einfluss war auch der Heiligenkult und die Reliquienverehrung. Hierauf geht zunächt die Anlage der Krypta zurück, wo die Gebeine der Märtyrer ruhten. Diese wieder hatten die Erhöhung des Chores zur Folge. Und die Erwerbung neuer Gebeine führte gelegentlich zur Anlage eines zweiten, des Westchores und damit zu der merkwürdigen Misbildung des Doppelkreuzes. Auf das Prozessionswesen darf man die Chorumgänge zurückführen, welche bei schlimmer Witterung gestatteten, Prozessionen auch innerhalb der Kirche abzuhalten. Natürlich trat bei Pfarrkirchen mit geringer Priesterzahl gerade das umgekehrte Bestreben zu Tage, das Gemeindehaus auf Kosten des Chors zu entwickeln, und das hohe und spätere Mittelalter hat dafür eine ganze Reihe trefflicher Grundrisse vorgelegt. Die liturgischen Forderungen der evangelischen Kirchen sind wesentlich einfacher. Sie lassen sich dahin zusammenfassen, dass Kanzel und Altar von allen Plätzen des Gemeinderaumes gesehen und das hier und dort gesprochene Wort überall leicht vernehmlich sei. Damit ist die Tendenz für die Saalkirche oder Zentralbauten, beide mit Emporen, ausgesprochen.

Die Ostung (Orientierung) der Kirche, d. h. die Richtung der Längsachse von West nach Ost und die Lage des Altars (und Chors) am Ostende ist eine der durchgreifendsten Forderungen der Liturgie, der sich alle Konfessionen gebeugt haben. Gleichwohl stand sie nicht von Anfang an fest. In altchristlicher Zeit folgt die Längsachse noch allen Richtungen der Windrose, in Rom befindet sich sogar die fensterlose Apsis meist im Westen, ein Umstand, den schon Durandus anmerkt. Jedoch die uralte Gebetssitte, das Gesicht der aufgehenden Sonne, dem „Licht aus der Höhe" zuzuwenden, brachte zuerst im formelstrengen Morgenland die Ostung des Kirchengebäudes zur allgemeinen Anerkennung und diese „heilige Baulinie" drang im 4. Jh. von der griechischen Kirche über Ravenna nach Rom ein, wo z. B. beim Neubau von St. Paolo 386 die ursprünglich westliche in die östliche Stellung des Altars und der Apsis umgesetzt wurde. Von da ist der Grundsatz dem deutschen Kirchenbau mitgeteilt worden und von Anfang bis zu Ende niemals zweifelhaft gewesen.

Schwerer ist die Frage der Abweichungen von der reinen Ostlinie zu beantworten. Einzelne Kirchen weichen bis u. 20° nördlich, andere südlich ab, ja sogar dicht nebeneinander liegende, wie der Dom u. St. Marien in Naumburg, zeigen verschiedene Ostung und noch auf-

[1]) H. Wehner, Die Ostung ma. christl. Kirchen, Dpfl. I. 97. — Otte, Hb. I. 13. — V. Schultze, Arch. 103. — Alberdingk Thijm, De heilige Linie, Amsterdam 1858. — Dehio u. v. Bezold I. 91.

fälliger ist die Achsenbrechung zwischen Chor und Langhaus meist bei Kirchen, wo beide aus verschiedenen Zeiten stammen, wie bei St. Sebald in Nürnberg, Wimpfen i. Th., bei den Stiftskirchen in Stuttgart, Aschaffenburg, Inichen, den Domen zu Erfurt, Frauenburg u. a. m. Man hat dafür verschiedene Erklärungen versucht, Schwierigkeiten des Geländes, Ostung nach dem Sonnenaufgang am Gründungstag, für die Achsenbrechung unvollkommene Messinstrumente oder symbolisch die Neigung des Hauptes Christi am Kreuz. Neuerdings hat Wehner den Satz aufgestellt, dass alle diese Fälle auf die periodischen Abweichungen der Magnetnadel von der reinen Nordlinie zurückgehen und die Beobachtung gemacht, dass sich die Abweichungen datierter Bauten mit den magnetischen Abweichungen decken. Sollte sich dies allgemein bewahrheiten, so wäre dadurch zugleich ein astronomisch sicheres Hilfsmittel der Datierung geboten. Allerdings besteht dabei die Schwierigkeit, den Gebrauch des Kompasses viel früher anzunehmen als das bisher geschehen ist [1]). „Heute besteht die Gewissheit, dass sogar die angelsächsischen und irischen Bekehrer, mit ihnen Bonifacius, ihre Bethäuser nach dem Magneten ausrichteten."

Altäre im Westen sind in der Frühzeit nicht selten, so bei der Novizenkirche auf dem Bauriss von St. Gallen, bei der 1836 abgebrochenen Kirche in Petershausen, ursprünglich auch bei den Domen zu Bamberg, Augsburg, St. Emmeran, Obermünster und St. Jakob zu Regensburg, St. Michael zu Hildesheim; in spätgotischer Zeit bei der Kirche zu Radkersburg in Steiermark, im Rokoko bei der Kreuzkirche in Suhl 1734 und sonst mehrfach, wenn die Lage der Kirche im Westen eines Ortes erforderte, dass der Haupteingang in die Ostfront verlegt wurde. Vergl. übrigens unten den Abschnitt über Westchöre.

2. Die Künstler.

DOHME, Kunst und Künstler des Ma. u. der Neuzeit I. II., Lpz. 1875—78. — G. K. NAGLER, N. allg. Künstlerlexikon, 22 Bde., 1835—52. — A. SEUBERT, Allg. Künstlerlexikon, 2. Aufl., Stuttg. 1878—82. — L. MEYER, Allg. Künstlerlexikon 1—3, Lpz. 1872—85. — Allg. Künstlerlexikon, 3. Aufl. v. H. W. SINGER, Frankf. 1894—1901. — NAGLER, die Monogrammisten, 5 Bde, Münch. 1857—79. — H. MITHOFF, Ma. Künstler u. Werkmeister Niedersachs. u. Westf., 2. Aufl. 1883. A. KLEMM, Württemb. Baumeister bis 1750. 1882. — MERLO, Nachrichten a. d. Leben u. Werken Kölner Künstler, 2. Aufl., Düsseld. 1889—95. — K. KNEBEL, Künstler u. Gewerken etc. in Freiberg. Mitt. Freib. A. V. 34. H. 1898. — A. SCHULTZ, Die Architekten u. Bildhauer Breslaus. — Verz. deutscher Baumstr. des Ma. bei Otte, Hb. II. 495 bis 526. — Schweizerisches Künstlerlexikon (C. BRUN), Frauenfeld 1902. — DLABACZ, Künstlerlexikon f. Böhmen. — I. WASTLER, Steyrisches Künstlerlexikon, Graz 1883.

Die Künstlergeschichte der Frühzeit ist insofern ein umstrittenes Gebiet, als von der einen Seite alle höhere Kunstübung lediglich bei Klerikern gesucht wird, und oft ganz naiv der Bau einer beliebigen Stadt- oder Dorfkirche „den Mönchen des benachbarten Klosters N. N." zugeschrieben oder gar die romanische Kunst schlechthin als „Mönchskunst" der gotischen als „Laienkunst" gegenübergestellt wird, von der anderen Seite die Betätigung von Geistlichen selbst im Kirchenbau lebhaft bezweifelt oder geleugnet [2]) wird. Distinguendum est. Fassen wir zunächst die „Mönchskunst" ins Auge, so ist ihr Übergewicht in den Kleinkünsten bis ins 13. Jh. unbestreitbar. Für die Malerei zeugen die Miniaturen, die aus klösterlichen Schreibstuben hervorgingen und die ihnen stilistisch verwandten Wandmalereien; in Tegernsee ist um 1000 die Glasmalerei zu Hause; für den Betrieb

[1]) Alexander Neckam soll Ende 12. Jh. die Kenntnis der magnetischen Nordweisung nach Europa gebracht haben. Den „Khumbast" als Hilfsmittel der Orientierung erwähnt erst Lorenz Lacher um 1500.

[2]) SPRINGER, Bilder zur neueren Kunstgesch. I. 41. Dagegen vergl. HASAK, der Kirchenbau Stuttg. 1902. 222.

des Glockengusses und der Goldschmiederei zeugt Theophilus. Selbst die Weberei und Stickerei wurde in Mannsklöstern geübt. Auch im Kirchenbau waren die Benediktiner der älteren Zeit in erster Linie auf ihre eigenen Kräfte angewiesen. Ganz klar ist das für die Hirsauer und Cisterzienser. Diese hatten das Institut der Laienbrüder, fratres conversi, eine dem Orden lose angegliederte Gesellschaft von Handwerkern und Arbeitern, die nach Bedarf an Tochterklöster weitergegeben wurden und den Ordensbauten einen eigenen „schulmässigen" Charakter aufprägten. Mit dem 13. Jh. tritt allerdings ein entschiedener Wandel ein. Die Bettelmönche haben sicher nicht mehr selbst gebaut. Klösterliche Architekten des 14. und 15. Jh. sind Ausnahmen. Erst im Jesuitenorden fanden sich wieder zahlreichere Baumeister. Wahrhaft patriarchalische Verhältnisse zeitigte das süddeutsche Barock. Vielfach begegnen uns Mönchskünstler als Architekten, Maler und Kunsttischler. Auch die Laien fanden unter dem Schatten der Klöster gut wohnen. Sie schlossen sich als Konversen an, wurden im Kloster beköstigt und sorglos gehalten oder in Stiftsdörfern heimisch gemacht und festgehalten. Dagegen, wenn man sich Bischöfe gern mit Zeichenstift und Reissbrett auf dem Bauplatz einer Kathedrale vorstellt, so ist doch nur bezeugt, dass Bernward v. Hildesheim (992—1022), Benno v. Osnabrück (gest. 1088), Thimo v. Salzburg (1091—1101) und Otto v. Bamberg (gest. 1139) sich gelegentlich als Architekten versuchten. Wenn in den Domschulen theoretisch etwas Architektur gelehrt wurde, so will das nicht viel besagen. Für Betätigung des Weltklerus in den schönen Künsten fehlen die Belege ganz.

Dass hiernach für Dome, Stadt- und Landkirchen nur Laienmeister und Werkleute in Betracht kamen, liegt auf der Hand und wird hinreichend urkundlich bezeugt. Als Meister des Aachener Domes wird Odo v. Metz genannt. Unter Abt Poppo (gest. 1048) baute ein Laienmeister die Kirche zu Stablo; ein friesischer Laienmeister Plober, der den Pfahlrostbau kannte, ermordete 1099 den B. Konrad v. Utrecht; die Michaelskirche in Bamberg unter B. Otto baute ein Richolfus laicus und dieselbe seit 1117 ein Babo laicus; 1133 erhielt ein im Brücken- und Wegebau erfahrener Meister Enzelin die Bauleitung am Dom zu Würzburg; 1144 bis 1152 baut der Laie Embricho die Klosterkirche in Lorsch, seit 1173 vollendet Meister Wezilo Petershausen, 1209 legte Magister Wolbero den Grund zur Stiftskirche in Neuss, 1219 vollendet ein Magister Albero die Gewölbe von St. Aposteln in Köln, in derselben Zeit nennt sich inschriftlich „Rudolf der murere" an der Kirche in Engen; 1242 baut der Steinmetz Wernher die Georgenkirche in Prag und selbst in einem Cisterzienserkloster, zu Saars, ist ein Laienmeister Eckwardus und nach ihm sein Sohn Heinricus 1243, letzterer als Konverse, tätig.

In der Gotik ist die Laienkunst anerkanntermassen in allen Zweigen obenauf. Für die Kleinkünste wird uns die Wandlung im einzelnen später entgegentreten. In Betreff der Baukunst ist aber vielfach auf Grund der spätgotischen technischen Schriften der neue Irrtum kultiviert worden, dass „der Steinmetz" die grossen Dome nach gewissen Formeln und Zahlenverhältnissen, aus einem Hüttengeheimnis heraus erfunden habe[1]. In Wahrheit liegt aber die Bauleitung in der

[1] M. HASAK, Haben Steinmetzen unsere ma. Dome gebaut? Berl. 1895.

Hand von theoretisch hochgebildeten Meistern, die ihr Fach nach allen Seiten hin vollkommen beherrschten, die Pläne zeichneten, die Details der Profile, Gesimse, Laubfriese, Masswerke und des Statuenschmuckes entwarfen und nach Schablonen oder Modellen arbeiten liessen. Ein evidenter Beweis dafür, dass die Meister nicht durch stufenweise Beförderung aus der Bauhütte wuchsen, sondern einen eigenen, verhältnismässig vornehmen Stand bildeten, liegt darin, dass z. B. Peter Parler v. Gmünd im Alter von 23 Jahren als Dombaumeister nach Prag berufen wurde und dass im Dom daselbst die Büsten Peter Parlers und Matthias v. Arras neben denen des Kaisers, seiner Familie und aller Koryphäen in Künsten und Wissenschaften stehen. Wo die Bildungsstätte der ersten Gotiker zu suchen ist, kann nicht zweifelhaft sein. Es war das nordwestliche Frankreich.

Im 14. Jh. löst sich allmählich die Verbindung mit dem Mutterland der Gotik und die Schulung vollzieht sich familienmässig, indem der Vater Söhne, Schwiegersöhne und sonstige Verwandte in die höheren Kenntnisse der Architektur einführte. Das auffälligste Beispiel bietet die Familie der Parler von Gmünd. Der Stammvater war Heinrich, um 1305 in Köln geboren[1]). Er legte 1351 das Fundament der Kreuzkirche in Gmünd, 1377 das des Domes in Ulm. Sein Sohn Peter wurde 1356 nach Prag berufen (Fig. 2). Ihm folgte der Sohn Hans als Hofarchitekt Karls IV. und beide haben der Gotik Böhmens bis Zittan und Breslau hin ihren persönlichen Stil aufgeprägt. Wie sich an dessen drei Söhne Johann, Wenzel und Benedikt oder an drei andere Prager Baumeister die Sage von den drei „Junkhern von Prag"[2]) knüpfen konnten, die von Matthes Roritzer unter die alten „der Kunst wissenden" Lehrer gezählt und als Vollender des Strassburger Münstertumes (ganz zu Unrecht) gefeiert, 1565 auch als solche beritten auf einer Madaille mit dem TVRRIS ARGENTORATENSIS dargestellt werden konnte, ist gänzlich in Dunkel gehüllt. Andere Glieder der Familie sind nachweisbar Johannes, 1357 in Basel, 1359 in Freiburg, dessen Sohn Michael 1383—85 in Strassburg, ein Heinrich von Gmünd, 1378 in Brünn, 1391 in Freiburg, von wo er nach Mailand berufen wurde, Wenzel 1410—16 in Regensburg. In Verwandtschafts- oder Schülerverhältnis zu ihnen stehen die Ensinger und Roritzer. Ulrich Ensinger[3]) (Fig. 3), wahrscheinlich Michael Parlers Schwiegersohn und der einflussreichste Meister seiner Zeit, leitete seit 1392 den Dombau in Ulm, gest. 1419, nach ihm sein Schwiegersohn Hans Kun 1317—35 und dessen Sohn Hans bis 1446, dann Ulrich Ensingers Sohn Mattheus 1448—63 und dessen Sohn Moritz 1465—78, die gleichzeitig in ganz Süddeutschland wirkten. So folgte Matthäus Sohn Vincenz mit 22 Jahren dem Vater in der Leitung des Münsterbaues in Bern, seit 1452 baute er den Dom zu Konstanz, 1460 zu Kolmar, 1470—77 den Südturm vom Münster zu Basel. Unter ihrer Gunst blühen dann die Böblinger auf, wiederum der bedeutendste der Vater Hans, 1440—82 in Esslingen tätig, neben ihm Matthäus, 1478—94 am Dom in Ulm, 1494 an der Marienkirche in Reutlingen, 1496—99 am Chor von St. Martin in Memmingen beschäftigt, gest. 1505 als Meister der Frauenkirche in Esslingen. Von den fünf Söhnen des Hans folgte

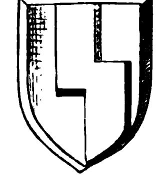

Fig. 2. Meisterzeichen P. Parlers.

Fig. 3. Meisterzeichen U. Ensingers

[1]) M. Bach, die Parler, Rep. f. Kw. XXIV. 82. — Neuwirth, Peter Parler v. Gmünd u. seine Familie, Prag 1891.

[2]) Seeberg, die beiden Junker v. Prag, Naumanns Arch. f. zeichn. Künste 1869. Ders., die Junker v. Prag, Lpz. 1871. — Gruebner, die Junkherrn v. Prag, Mitt. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, IV. 174. — J. Neuwirth, die Junker v. Prag ebda XXIII. 17. — Walderndorff, die Junkherrn v. Prag, hist. Ver. Oberpf. u. Regensb. XXVIII. 167. — C. Gurlitt, Beiträge zur Entwicklungsgesch. der Gotik in Deutschl. Zs. f. Bauwesen, XLII. 333.

[3]) F. Carstanjen, Ulrich v. Ensingen. Ein Beitr. z. Gesch. d. Gotik in Deutschl. Münch. 1893. — Allg. deutsche Biogr. VI. 152.

Marx dem Vater an der ebengenannten Kirche in Esslingen, gest. 1492, Lux 1487 dem Vincenz Ensinger in Konstanz. Aus einer Regensburger Patrizierfamilie stammend arbeitete sich Konrad Roritzer[1]) empor, seit 1451 Werkmeister und Dombaumeister daselbst, wo ihm seine Söhne Mathes 1480 (Fig. 4) und Wolfgang 1495 folgten, der Vater 1458 an St. Lorenz zu Nürnberg berufen, wo auch ein dritter Sohn Matthias 1463 kurz tätig war. Dass diese Sippenkunst ins Doktrinäre und Mechanische verfiel, ersieht man genügend aus den theoretischen Schriften. In schwierigen Fragen pflegten übrigens die angesehensten Meister zu Beratungen (Expertisen) zusammenzutreten. Ausserhalb dieser Verschwägerungen sind von den bekannteren Meistern etwa zu nennen: Hans Stettheimer zu Landshut, gest. 1432, der Vertreter jenes weiträumigen Hallenbaues in Bayern, und Jörg Ganghofer, 1468—88 Erbauer der Frauenkirche in München, Johann Hültz aus Köln, der den Strassburger Münsterturm 1419—49 vollendete, Reinhold von Hohheim in Köln, der um 1398 als „super omnes rex lapicidas" gerühmt wird, Burkhard von Engelberg, 1480—1512 in Heilbronn, Bern und Ulm tätig, auch als Bildhauer hervorragend und die Böhmen Matthias Raysek 1489—1506 und Benesch von Laun 1510 in Kuttenberg, schliesslich die Träger der sächsischen Nachblüte Arnold Westfäling, gest. 1480, Konrad Pfluger, gest. 1506, Peter Lauterbach (bis 1514), Hans Malthewitz, seit 1471, Jakob Hellwig, Peter Ulrich v. Pirna[2]) aus Maulbronn, und als letzter Nicolaus Hofmann.

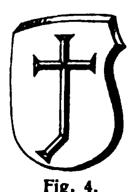


Fig. 4. Meisterzeichen des Math. Roritzer.

Die Hochschätzung der deutschen Gotiker spricht sich besonders darin aus, dass sie gelegentlich weit ins Ausland verschrieben wurden, so nach Mailand 1391—82 Henricus de Gamodia (Gmünd), Joh. Fernach von Freiburg, 1394 Ulrich Ensingen, 1483 Alexander von Marbach) nach Burgos[3]), Barcelona und Miraflores 1442 zwei Kölner Johann und Simon u. a. m.

Gründlich verändert war die Lage nach der Reformation. Bei der ganz geringen Bautätigkeit des ausgehenden 16. Jh. starb der gotische Nachwuchs ab und die Renaissance brachte, abgesehen von den Orden, eigentliche Kirchenbaumeister nicht mehr hervor. Im 17. Jh. war die Bahn vollends für die Ausländer, Italiener, Franzosen, Niederländer frei und erst am Ausgang desselben wuchsen wieder kräftige und charaktervolle deutsche Architekten hervor. Es sei nur an Fischer von Erlach und die Dientzenhofer[4]) erinnert. Wir kommen auf sie im Abschnitt über den barocken Kirchenbau zurück.

2. Die Werkleute scheinen in der Frühzeit teilweise Fremde gewesen zu sein. So berief schon B. Nicesius von Trier (528—66) Bauleute aus Neapel. In Schildesche (Westfalen) finden wir 939 gallische „fabri murarii et cementarii", in Paderborn unter Meinwerk „operarii graeci" (?), beim Dom zu Speier unter B. Otto von Bamberg eine iternational gemischte Hütte. In der Gotik lassen sich bei der differenzierten Arbeit gewisse Klassen unterscheiden, latomi, welche die Steine roh zurichteten, lapicidae, welche die feineren Ornamente im Stücklohn schafften und darnach „Laubhauer" genannt wurden, neben ihnen Spezialisten in Gesimsen, Masswerken und Figuren, und Maurer (cementarii, murarii), welche die Steine versetzten. In unbestimmt früher Zeit haben sich die Werkleute eines Baues zunftmässig zusammengeschlossen zur Hütte (hutta, Lutza)[5]). Als es dem Strassburger

[1]) C. W. Neumann, die drei Dombaumstr. Roritzer, Hist. Ver. Oberpf. u. Regensb. Heft 18 u. 19.

[2]) O. Speck, Mstr. Peter v. Pirna. N. Arch. f. sächs. Gesch. XXI. 1900. 40—54.

[3]) K. Justi, die Kölner Mstr. an der Kathedrale v. Burgos. B. Jb. XCIII.

[4]) H. Schmerber, Beitr. zur Gesch. der Dienzenhofer, Prag 1902. — O. A. Weigmann, eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jh., Strassb. 1902.

[5]) Heideloff, die Bauhütte des Ma., Berl. 1855. — Janner, die Bauhütte des deutschen Ma., Lpz. 1876. — Reichensperger, die Bauhütte des deutschen Ma., Köln 1891. — Hasak, Kirchenbau, 248. — L. Keller, zur Gesch. der Bauhütten u. Hüttengeheimnisse, Monatsh. Comeniusges. VII. Heft 1 u. 2.

Münstermeister Jost Dotzinger 1459 auf einem Tage in Regensburg gelang, die Hütten Oberdeutschlands und der Rheinlande zu einem „Ring" zu vereinigen, wurde eine allgemein gültige Ordnung aufgestellt, der dann andere folgten. (Die Torgauer 1462, die Baseler 1497, das Bruderbuch 1563, die Querfurter 1574). Dieselben haben wie alle anderen Zunftordnungen lediglich den Zweck, die materiellen, sozialen und religiösen Interessen des Standes zu vertreten. Wir lernen daraus die Gliederung und den Lehrgang kennen. Der Diener (Lehrling) machte einen fünfjährigen Lehrgang durch und musste dann ein Jahr wandeln (Wandelgesell); darnach konnte er Parlier werden. Die Anfangsgründe des Bauens konnte er erst in einer weiteren dreijährigen Lehrzeit beim „Werkmann" lernen, welcher der Hütte vorstand, etwa unserem heutigen Steinmetzmeister vergleichbar. Von diesem wird dann der leitende Architekt, Meister, Steinmetz schlechthin (magister lapicida, magister operis) unterschieden, über dessen Vorbildung nichts gesagt ist. Die Benennung der Meister ist übrigens in Urkunden und Inschriften so verschieden, dass eine völlige Klarheit über den Personenstand nicht zu gewinnen ist. Die Hütten zu Köln, Wien, Zürich und Strassburg sollten die Vororte ihrer Kreise sein, der Vorsteher der letzteren als „oberster Richter des Steinwerks" walten, dessen Oberhoheit auch die norddeutschen 1462 in Torgau geeinten Hütten anerkannten. Die Genossenschaft lockerte sich bald und führte, nachdem das Haupt Strassburg an Frankreich gefallen war, ein völlig bedeutungsloses Scheinleben bis zu ihrer Aufhebung 1771.

Was man emsig unter dem „Hüttengeheimnis" gesucht hat[1]), das Bildungsgesetz der Proportionen in Grundriss und Aufbau, beruht vorläufig noch auf ganz subjektiven Anschauungen. Man hat angenommen, dass gewisse Zahlenverhältnisse, der goldene Schnitt, die Quadratur und Triangulatur massgebend gewesen seien, um die Proportionen festzustellen. Die Technischen Schriften wie Roritzer und einzelne Denkmäler belegen dies. Doch muss die Klärung der Frage noch abgewartet werden.

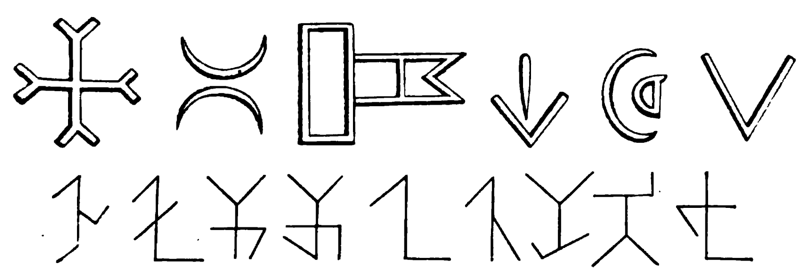


Fig. 5 romanische, Fig. 6 gotische Steinmetzzeichen.

Steinmetzzeichen[2]) finden sich schon an Römerbauten, in Deutschland seit dem 11. Jh. vereinzelt, seit 1150—1700 massenhaft (Fig. 5 u. 6). In älterer Zeit sind sie ziemlich gross, als Buchstaben, Werkzeuge, Symbole gebildet, in der

[1]) G. Dehio, Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Proportionen, Strassb. 1894. — Ders., Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst u. sein Nachleben im Ma. u. d. Ren. ebd. 1895. — Hasak, Kirchenbau 208. — C. A. v. Drach, das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzgrund. Marbg. 1897.

[2]) Rziha, Studien über Steinmetzzeichen, Wien 1883. — W. C. Pfau, das got. Steinmetzzeichen, Lpz. 1893. — Otte, Hb. II. 490.

Gotik kleiner als geometrische Figuren, in der Renaissance noch mit allerhand Häkchen besetzt. In der Hütte führte jeder Steinmetz sein besonderes Zeichen, welches im Hüttenbuch eingetragen war und nach der Prüfung durch den Parlier jedem von ihm gearbeiteten Werksteine eingehauen wurde. Man kann darnach leicht ermessen, dass das Studium dieser Zeichen für die Entwicklung der lokalen Hütten, für den Fortschritt eines Denkmals vom höchsten Interesse sein kann, dass aber der Versuch, Zusammenhänge zwischen verschiedenen Bauten festzustellen, vollkommen aussichtslos ist, da ein und dasselbe Zeichen über Jahrhunderte hin und in den verschiedensten Gegenden vorkommt. Wichtiger sind dagegen die Meisterzeichen (Fig. 2—4), welche auf besonders wichtige Steine, auf Schriftplatten etc. gesetzt werden und meist durch Grösse ausgezeichnet oder auf einem Schildchen „adjustiert" sind. Sie haben den Wert von Wappen und es ist ganz unbedenklich, Bauwerke oder Bauteile mit demselben Zeichen einem Meister zuzuschreiben, wenn nicht zeitliche oder stilistische Gründe zu laut dagegen sprechen. Mehrfach kommen Sammelsteine, auch bemalte Tafeln vor, worauf alle Zeichen der gleichzeitig beschäftigten Werkleute nebeneinander angebracht sind. Übrigens ist die Sitte nicht überall gleichmässig durchgedrungen. Im Backstein fehlen die Zeichen fast ganz, sonst auch bei einzelnen Bauwerken, Städten oder Gegenden, während andere daran überreich sind. Nicht zu verwechseln sind damit die Versatzzeichen, die aus Winkeln und Zahlen bestehen und die bedeutungslosen Einritzungen. Seit dem späteren Mittelalter bedienen sich auch die Goldschmiede, Zinngiesser, Glockengiesser, Teppichwirker, Maler etc., besonderer Künstlerzeichen und Monogramme.

3. Der Stil.

G. SEMPER, der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Frankf., Münch. 1860—63.

Unter Stil versteht man zunächst die in gewissen Perioden ausgeprägte Formensprache, welche als eine höhere Macht nicht nur über den Künstlern herrscht und selbst den freiesten ihrer Schöpfungen den Stempel ihrer Zeit aufdrückt, sondern auch den verschiedenen Künsten und Techniken ihre Bildungsgesetze vorschreibt und die klaren und nüchternen Forderungen des Bedürfnisses oft genug durchkreuzt und zu „stilgerechten", aber unpraktischen Produkten führt. Man hat sich gewöhnt, die Formsprache der Architektur als massgebend anzusehen ungeachtet der irreführenden, manchmal geradezu blödsinnigen Terminologie, die sich dabei ergibt, zumal man in den Grenzperioden immer Übergangs- und Mischstile einzuschieben genötigt ist. Die äusseren Merkmale liegen wesentlich in den Bogenformen, den Profilen und Ornamenten. Da wir darauf sogleich genauer eingehen, so genügt es hier, die zeitliche Abgrenzung der Stile zu nennen: der karolingisch-ottonische bis ca. 1000, der romanische von 1000—1180, der Übergang von 1180 bis 1250, der gotische von 1220—1520, unterschieden als frühgotisch bis 1250, hochgotisch bis 1350, spätgotisch bis 1520, die Renaissance rein bis 1580, barock bis ca. 1650, das Barock 1650—1720, Rokoko bis ca. 1750, Zopf bis 1770, Klassizistik bis 1800.

Dass diese schulmässige Einteilung jede tiefere Erkenntnis eher hemmt als fördert, ist schon längst als ein drückender Notstand der Kunstforschung erkannt. Zunächst trifft die Periodisierung

nur für die westlichen Gegenden und auch da nur für die Hauptwerke zu. Der Osten und Norden steht dagegen um Jahrzehnte zurück und entlegene Gegenden, die grosse Masse der Landkirchen lassen wohl ein ganzes Jahrhundert spurlos an sich vorübergehen. Als der rheinische Übergangsstil auf seiner Höhe stand, um 1210, wurde die Klosterkirche von Jerichow noch in streng romanischen Formen mit Flachdecke angelegt und zur Zeit, wo die Gotik schon ihre erste Frische verlor um 1320, sind noch romanische Landkirchen entstanden. Vereinzelt zieht sich die reinste Gotik bis tief in das 17. Jh. hinein. Vollends im Barock und Rokoko kreuzen die Richtungen, Einflüsse, landschaftlichen, konfessionellen Unterschiede so sehr durcheinander, dass Schlagworte und Schulsprache vollkommen versagen. Andererseits, auf die Tendenz des Fortschritts gesehen, eilen die Denkmäler oft ihrer Etikette weit voraus. Der Übergangsstil ist z. B. in bezug auf die Wandgliederung gotischer als die Gotik. „Die Renaissance" als Befreiung des Individuums vom Druck der Typik ist im Norden viel früher als im Süden, teilweise schon im 13. Jh. ganz klar erfasst, in einzelnen Künsten wie in der Malerei des 15. Jh. entschieden ausgesprochen, ohne doch eine Neugeburt des „Stils" herbeizuführen. Die Plastik des 13. Jh. ist so eigenartig, dass sie sich weder als romanisch noch als gotisch bezeichnen lässt.

Dass die Architektur im grossen und ganzen herrisch den Stil diktiert und die Formen bestimmt hat, bedarf keines Beweises. Am rücksichtslosesten ist darin die Gotik. Die ganze Ausstattung, der ganze Habitus der Kunst wird in ihrem Sinne stilisiert. Die Geräte und Gefässe, Gestühle, Altäre, Schränke, Kelche, Monstranzen, Reliquiare, — was man nur ansehen mag — alles nimmt die Bauform und ihre Details mit Fialen, Masswerken, Pässen, Wimpergen etc. an, im einzelnen erquickend, im ganzen von einer tötlichen Eintönigkeit. Umgekehrt bekommt die Architektur der Renaissance unter Führung der Tischlerarchitekten einen gewissen Möbelgeschmack, der noch im Barock in Komodenformen der Altäre und geschwungenen Fassaden nachklingt.

Überhaupt ist das Ineinanderwirken der Künste für die Stilgeschichte eine interessante Begleiterscheinung. Die Architektur hat sich auf diese Weise bereichert, indem sie Ornamente von Flechtwerken, Geweben, Goldschmiedebeschlägen in ihren Formenschatz aufnahm. Die Band- und Rankenmuster romanischer Kapitäle haben sich sichtlich an Erfindungen der Miniaturen befruchtet. Vielfach ist die Plastik unter die Führung der Malerei geraten. Wir finden im 11. und 12. Jh. den Feinfältelungstil der Wandmalerei, im 13. den Zackenstil der Miniaturen nachgeahmt, im 14. Jh. die weichen, verschwommenen Formen der Altkölner Maler, dann die scharfen, eckigen, brüchigen Züge der Realisten und einen malerischen Reliefstil, der geradezu wie eine Übersetzung von Gemälden anmutet. Überhaupt kann man die Kraft eines Stils darnach abmessen, inwieweit er alle Kunstarten und Techniken zu durchdringen vermag.

Höchst bezeichnend für das Wesen des Stils ist das Schicksal von Naturformen im Ornament. Das einfachste Blatt zuerst als Zierglied herzurichten, erfordert einen ganz unverhältnismässigen Aufwand von Geschmack und Nachdenken, da es vergrössert oder verkleinert, dem Material, der Technik, dem Standort und den umgebenden Ziergliedern angepasst, mit einem Wort „stilisiert" werden muss. Diese Arbeit wird immer nur der begabte, erfindungsreiche Künstler leisten können. Der Handwerker jeden Faches bedient sich für den Massengebrauch des Tages der fertigen Muster. Bei der stetigen Wiederholung wird zunächst die charaktervolle Frische der Naturform abgeschliffen, schliesslich bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, andererseits aus dem Reichtum der Erfindungen das dekorativ wirksamste, praktisch am leichtesten lehrbare Element ausgesondert und nun hundertfach aus dem Gedächtnis, oder mehr aus dem Handgelenk reproduziert. So verläuft das Ende

jedes Stils in Armut und barocker Unnatur; der romanische mit einer formlosen Palmette, der gotische mit einem geschwollenen Kohlblatt, die Renaissance mit der Verknorpelung; nur das Barock hält an dem guten Akanthus fest, bis das Rokoko mit dem Muschelwerk dem stilisierten Ornament den Garaus machte. Natürlich wird gerade die Hauptmasse der Denkmäler immer aus der Zeit der Überreife oder des Absterbens eines Stiles stammen. Aber sein Wesen und seinen Wert darnach bestimmen zu wollen, wäre durchaus ungerecht. Hierfür muss auf die Werke der Frühzeit zurückgegangen werden.

Die Macht des Stils ist unter Umständen so gross, dass ihr selbst die Rücksicht auf das Bedürfnis und den Gebrauch geopfert wird. Es vollzieht sich dies meist in der Form gedankenloser Nachahmung von Vorbildern oder gehäufter Prachtentfaltung. Es gibt Kirchen, welche dem Bedürfnis ihrer Gemeinden offenbar nicht entsprochen haben, Strebepfeiler, welche nichts zu stützen haben, Kelche, aus denen man nicht trinken kann, Monstranzen, welche sich nicht tragen lassen, Gestühl, auf welchen zu sitzen eine Qual ist und ähnliche Auswüchse mehr.

IV. Kunstbetrieb und Material.

1. Es ist ungemein schwer zu sagen, wann und wieweit die kirchliche Kunst zur Volkskunst wurde, die von der Liebe der breiten Masse getragen wurde und deren Frömmigkeit wiederspiegelte. Anzeichen dafür lassen sich etwa seit 1250 finden. Vorher ist sie wesentlich Sache der höheren Stände. Unter ihren Förderern stehen in erster Linie nach Karl d. Gr. die sächsischen und fränkischen Kaiser und die von ihrem Kunsteifer ergriffenen Bischöfe, Klöster und Adligen. Der sich überstürzende Bautrieb seit Anfang des 11. Jh. wird nicht nur durch die Denkmäler glänzend belegt, sondern ist auch den Zeitgenossen aufgefallen. Der Anonymus Haserensis eifert dagegen: „Unter dem Bischof Heribert (v. Eichstädt 1022—42) begann bei uns erstmals das Niederreissen und Neubauen. Seine Vorgänger waren mit geringen und mittelmässigen Bauten zufrieden und wollten lieber daran grossen Reichtum haben. Aber dieser Bischof und seine Nachfolger bauten neue Kirchen, Pfalzen und Burgen und legten dem frohnenden Volke das Joch äusserster Armut auf. Den Würzburgern war es zur anderen Natur geworden, einzureissen und aufzubauen, das Viereckige durch Rundes zu ersetzen.“ Für den Fürstenstand und höheren Adel gehörte es zum guten Ton, ein oder mehrere Hausklöster zu gründen und fortlaufend zu unterstützen. Wenn von ihnen auch die Versorgung des platten Landes, die Einrichtung der Kirchensprengel und die Gründung der Pfarrkirchen ausging, so erwiesen sich diese, als „Eigenkirchen“ des Geschlechts zu gewissen Abgaben verpflichtet, als eine Art Kapitalanlage. Durch das hieraus entspringende Patronat war der Adel auch weiterhin mit der Sache des Kirchenbaues eng verknüpft und in schweren Zeiten, so besonders nach dem grossen Kriege, hat er das nobile officium mit wahrhaft erstaunlichen Opfern erfüllt, ungerechnet die gelegentliche Stiftung aller Art von Kirchenschmuck und die dauernde Beschäftigung der Grabplasiker. Seit dem 12. Jh. entbrennt der Baueifer auch in den Städten und die Pfarrkirchen sollten an Grossartigkeit womöglich die Bischofskirchen überbieten. Der Grundstein

zum Kölner Dom wurde 1248 gemeinsam vom Bischof und der Bürgerschaft gelegt, in Strassburg gelang es 1398 dem Rat, mit Ausschluss des Bischofs alleiniger Bauherr des Münsters zu werden und nach dem Brand des Doms zu Speier 1451 bildete sich sofort eine fraternitas fabricae ecclesiae Spirensis. Bruderschaften und Zünfte waren besonders für die Ausstattung und Kapelleneinbauten beflissen.

Was den Baubetrieb angeht, so verfuhr man ziemlich sorglos, wahrscheinlich immer ohne Kostenanschlag und setzte im Vertrauen auf die Spendelust der Gläubigen oft viel grossartiger an, als man es hatte hinauszuführen. Jedenfalls muss man die Kühnheit der Pläne und die Beharrlichkeit bewundern, mit der Generationen einem Gedanken treu blieben. Erst das 16. Jh. gewöhnte sich daran, die Werke der Väter als unfertige Ruinen liegen zu lassen. Der Betrieb lag in „eigener Regie" der Kirche. Zu diesem Zweck war wenigstens bei grösseren Anstalten eine eigene Kasse, Fabrik, eingerichtet, welcher der „rector oder magister fabricae, operis" vorstand. Die Löhnung wurde wöchentlich als Tagelohn oder Stücklohn ausgezahlt. Die Einkünfte bestanden teils aus regelmässigen Renten und Zinsen von eigenen Besitzungen, erledigten Stellen, Ablässen und Opferstöcken, teils aus besonderen freiwilligen Gaben, letztwilligen Zuwendungen etc. Die Darbringung von Naturalien war ganz gewöhnlich. Getreide, Wein, Wachs, Wolle und Flachs, besonders Schmucksachen, Waffen und Pferde werden in den Rechnungen genannt. Dem Münster zu Strassburg schenkte z. B. Meister Erwin sein Leibross, dem zu Freiburg der Schultheiss Johannes Snewelin 1347 sein „best ros verdecket mit ein sidin waffenkleit vnd mein best harnesch, ouch zv onserer Vrowwen, an die obern fenster zu verglasende ros vnd harnesch, das waffenkleit zu messacheln (Kaseln)." Im Dom zu Xanten liess der Fabrikmeister Waffen und Rüstungen, Ringe und Schützenzeichen von Zeit zu Zeit putzen und im Chor aufhängen, wo die Kauflustigen sie mustern konnten. Kranke opferten dort soviel Weizen als ihr Gewicht betrug. In Ulm brachten einmal die Frauen all ihren Schmuck. Ferner wurden der Fabrik Bussgelder überwiesen, dem Münster in Bern alle Geldstrafen wegen Schwörens, Gotteslästerns und Übertretung der Kleiderordnung, für St. Willibrord in Wesel wurde 1520 einem Ehebrecher 15000 Ziegelsteine zu liefern auferlegt. Für den Guss von Glocken pflegte man altes Kupfer und Zinn zu sammeln. Vielfach stellten Landesfürsten freies Holz zur Verfügung, Ludwig der Römer z. B. 1356 für den Dom zu Soldin 10 Ruten auf 10 Jahre. Waren einmal die Anforderungen besonders gross, so wurden auch besondere Mittel ergriffen, Kirchenfeste veranstaltet, Kollektensammler (petitores structurae) ausgesandt, Grundstücke, ja selbst Kirchenschmuck verkauft und im Notfalle Schulden gemacht, d. h. unter dem Titel von Leibrenten Kapitale aufgenommen und verzinst. War jedoch Überschuss vorhanden, so wurde ein „Zins gekauft", d. h. die Summe gegen Zins ausgeliehen. So waren die Fabriken zugleich die Banken des Mittelalters. Vom Stand der Kasse war natürlich der Baubetrieb im hohen Masse abhängig. Und es ist fast überall dieselbe Beobachtung, dass in den ersten Jahrzehnten einer Neugründung ausserordentliches geleistet wird, einzelne Bauteile, Chöre, Türme u. dergl. wie aus einem Guss aufwachsen, dann aber die Tätigkeit ermattet, sich schläfrig über eine lange Zeit hinzieht oder ganz zur Ruhe kommt. Das lebhafteste Bild einer Hütte, die sich mit wenig Arbeitern auf Jahrhunderte einrichtet, haben wir bei St. Viktor zu Xanten.

Wesentlich schneller und zielbewusster baute man im Barock. Als Geldmacht ging die katholische Kirche gestärkt aus dem grossen Kriege hervor. Der Reichtum süddeutscher und österreichischer Klöster ist seit dieser Zeit sprichwörtlich. Der Opfersinn der Fürsten und des Volkes war unbegrenzt und die kirchliche Kunst war mehr als je ein Hauptpunkt im Programm der Rekatholisierung. Um die Mittel war man anscheinend nie verlegen und Bauzeiten, die sich über ein Jahrzehnt hinausziehen, gehören zu den Ausnahmen. Dagegen auf Werken der evangelischen Kirche liegt fast immer der Druck grosser Armut. Neben heldenmütigen Anstrengungen der eigenen Gemeinde blieb als einziges Hilfsmittel die Kollekte bei Glaubensgenossen. Sie ward zur stehenden Einrichtung. Bezeichnend ist eine Inschrift an der Kirche zu Otzenroth im Rheinland von 1706, worin der Pfarrer Adolph Hegmanns gerühmt wird: qui non obstante bellorum tumultu in variis provinciis piorum liberalitatem sollicitavit magnoque labore nervum struendae aedis congessit.

2. Der Einfluss des Materials auf die Kunstentfaltung ist doch weit grösser, als wir „im Zeitalter des Verkehrs" anzunehmen geneigt sind. Es ist doch nicht Zufall, dass sich der Erzguss zuerst in den Harzstädten, im Stromgebiet der dortigen Kupferbergwerke entfaltet, dass Deutschland für die Seitenweberei nichts geleistet hat, weil das Rohmaterial fehlte. Am augenfälligsten tritt diese Tatsache natürlich in der Architektur zu Tage[1]). Bei den Transportverhältnissen des Mittelalters, das den Fernverkehr von Lasten nur auf den Wasserstrassen kannte, waren die Provinzen wesentlich auf das heimische Material angewiesen und haben teilweise ein ganz eigentümliches architektonisches Gepräge erhalten. Rohe und unkünstlerische Steinsorten wie Granit und Schiefer ergeben zu allen Zeiten und an allen Orten unförmliche Bauglieder. Die Klosterkirche in Krewese, aus Granitfindlingen erbaut, sticht mit ihren dicken Mauern und breiten, schweren Pfeilern gewaltig von den schlanken Verhältnissen der gleichzeitigen Backsteinkirchen ab. Am Thüringer Wald und im rheinischen Schiefergebirge, wo nur die völlig unbildsamen Schieferbrocken bodenständig sind, ist auch die einfachste Detailbildung unmöglich und das rohe Mauerwerk verlangt völlige Überputzung der Innen- und Aussenhaut. Andererseits musste ein bildsamer und wetterbeständiger Stein zu immer feinerer und freierer Bearbeitung der Zierglieder reizen und für die Entwicklung der Skulptur ist ein den höchsten Anforderungen entsprechendes Material geradezu eine Lebensfrage. Das nationalgermanische Material war aber gar nicht Stein, sondern Holz und als drittes, künstliches Material kommt Backstein für einzelne Gegenden in Bayern und am Unterrhein und das norddeutsche Tiefland in Frage, wo der Haustein überhaupt nicht auftritt.

a) Der Hausteinbau hat der Hauptsache nach nur zwei Gesteinsarten bevorzugt, Sandstein und Kalkstein. Von beiden bietet die Natur die verschiedensten Qualitäten. Der Buntsandstein kommt grobkörnig, quarzhaltig, feinkörnig, brüchig wie Marmor oder weich und mehlig und in allen Farben, dunkel- und hellrot, gelb, grünlich und weiss oder weiss und rot gestreift vor. Das Farbenspiel der Sandsteinbauten wird immer einen ihrer vornehmsten Reize bilden. An Güte steht der rote Vogesensandstein obenan, der im Elsass, am Mittelrhein bis Mainz verwandt wurde, ja noch vereinzelt weiter hinab reicht bis Bacharach (Wernerkapelle), vielfach wenigstens die Zierglieder, Einfassungen etc., liefernd. Er ist feinkörnig und fest und zu plastischen Werken vorzüglich geeignet. Auch der Oberrhein (Basel, Schaffhausen, Konstanz), die Neckargegenden, die Haardt, das Maintal (Gelnhausen) und Hessen (Marburg) liefern guten Rotsandstein. In Thüringen ist der Seeberger durch seinen weissen bis goldgelben Ton und sein feines Korn berühmt (Erfurt, Gotha, Arnstadt), neben ihm der rote Nebraer und in Sachsen der Elbsandstein, der elbabwärts bis Hamburg verschifft wurde. Auch Franken (Bamberg, Nürnberg) und Böhmen (Prag) erfreuen sich vorzüglicher Sandsteine. Dagegen ist z. B. das Allgäu auf einen grobkörnigen, unbildsamen Sandstein angewiesen, das untere Isartal auf die weiche Nagelfluh, Westfalen auf einen

[1]) Essenwein, die Entwicklung der ma. Baukunst mit Rücks. auf d. Einfl. der versch. Baumaterialien. Mitt. K. K. C. C. III. 5.

grünlichen Mergelsandstein, der leicht plättert (Soest, Paderborn) oder nur in dünnen Bänken vorkommt (Essen, Werden). Auch die vielgebrauchten Münster-, Ruhr- und Baumberger Sandsteine halten sich nur an geschützten Stellen. Die Kalksteine wirken weniger durch ihr Farbenspiel und sind häufig so mit Muscheln, Löchern und Gallen durchsetzt, dass sie roh und zerklüftet erscheinen (Eichsfeld, Mühlhausen). Die vornehmste Spezialität findet sich an der Unstrut bei Freiburg, eine Mehlpatte teilweise feinkörnig und weiss wie Kreide, welche mit der Säge und dem Messer geschnitten werden kann. Das Kloster Pforte sicherte sich schon 1268 den Besitz eines Bruches bei Balgstädt und die Hochblüte der sächsischen Skulptur in Naumburg ist wenigstens ohne das ausgezeichnete Material nicht gut denkbar. Für die niederrheinischen Bauten abwärts von Andernach ist grösstenteils der Tuff des Brohltales verwandt, ein poröser Kalkstein, der weich aus dem Bruch kommt und in kleinen Formaten wie Backstein geschnitten wird, dann erhärtet und wegen seiner Leichtigkeit namentlich für Gewölbkappen unschätzbar ist. Er wurde zu Schiff bis an die Küsten der Nord- und Ostsee verfrachtet[1]). Übrigens boten die Römerwerke mancher Orte wie Xantens unerschöpfliche Fundgruben von Tuffstein. Das Siebengebirge lieferte den harten und spröden Trachyt, der in Heisterbach, Bonn, Altenberg und beim Kölner Dombau verwandt wurde. Er nötigt zu einer strengeren Formsprache und ist doch wegen vieler Gallen von Glimmer und Feldspat zum Abspringen und Verwittern geneigt. Bei Tuffsteinkirchen benutzte man gern, um das öde, graue Aussehen zu beleben, Lava und Kalksinter für Säulchen und Schieferplatten zu Füllungen. Der Reichtum der Materialzonen steigt in belebten Berg- und Flussgegenden und die Materiale wechseln oft an ein und demselben Bau. Jedenfalls sollte jede Einzeluntersuchung und vor allem die Inventarisation der Materialfrage die ernsteste Aufmerksamkeit widmen.

Nicht minder wichtig ist die Art des Mauerwerks und des Verbandes, besonders für die Frühzeit. Die gute und sichere Quadermauerung der Römer war in den Stürmen der Völkerwanderung verloren gegangen und in karolingisch-ottonischer Zeit ist anscheinend das Gefühl für die kraftvolle Schönheit des Quaderwerks bis auf kleine Kreise erstorben. Im Münster zu Aachen sind die Mauern aus Grauwackeplatten mit wage- und lotrecht eingelegten Bändern schlecht behauener Quadern geschichtet, die noch dazu älteren Bauwerken entnommen sind. In den Bruchsteinmauern von Steinbach sind wenigstens regelmässige Schichten erkennbar. Aber der eigentliche Nerv der Mauer ist weniger der Stein als der Mörtel. Man benutzte womöglich ältere Steine, fügte Schichten von Backstein zwischen solche von Bruchstein und ahmte vereinzelt in rohester Weise den Ährenverband (opus spicatum) der Römer nach, in Reichenau-Mittelzell beispielsweise mit rohen Flussgeschieben, ähnlich an einer Mauer vor der Reglerkirche in Erfurt und noch weiter östlich entsprechend roh an der Kirche zu Merzien in Anhalt[2])

[1]) v. Quast, Tuffsteinmauerwerk B. Jb. X. 202. — J. Helms, Danske Tufsten-Kirker, Kopenhagen 1894.

[2]) Vergl. Röm. Ährenmauerwerk in Deutschland, deutsche Bauztg. 1885. 70. — Clemen in Mitt. K. K. C. C. N. F. XIX. 41.

Fig. 7 u. 8). Die Erneuerung des Quaderbaues ging vom Mittelrhein aus. Das



Fig. 7 u. 8. Ährenverband in Merzien und Mittelzell.

erste Beispiel eines vorzüglichen Quaderwerks bietet die Torhalle des Klosters Lorsch, 9. Jh., wo sogar eine wirkungsvolle Mehrfarbigkeit durch den Wechsel von weissen und roten Steinen versucht worden ist. Im 10. und 11. Jh. hat man die Spitzmeiseltechnik der merowingischen Grabkisten als Zierschlag erneuert und die Quadern mit ähren-, rauten- und schuppenförmigen, dichten Parallellinien gemustert. Diese mühsame Technik findet sich in der Krypta des Münsters zu Strassburg, in Neuweiler, Surburg, Limburg a. H. (Unterbau bis 10 m Höhe) und an den Osttürmen des Domes zu Mainz. Daneben findet sich auch die rohere Bearbeitung mit dem Zweispitz. Um die Verbreitung eines soliden Mauerwerks haben sich die Reformorden, die Clunyazenser, Hirsauer und Cisterzienser grosse Verdienste erworben. An ihren Bauten wechselt wie dann im ganzen Mittelalter die Scharrierung mit dem Breitmeissel und die Krenelierung mit dem Zahnhammer. In Einzelfällen wie in Naumburg sind die Quadern auch geschliffen. Das Mauergefüge ist allgemein das römische Emplekton, wobei die Aussen- und Innenhaut in Quadern hergestellt, der Zwischenraum durch Steinbröcken in reichlicher Mörtelbettung ausgefüllt wurde. Im Verband hat man niemals das eigensinnige opus isodomum, die Schichtung aus gleich hohen Steinen erzielt, sondern nach dem vorhandenen Material bald hohe, bald niedere Schichten angelegt, auch innerhalb derselben Schicht vielfach Flickplatten eingefügt. Ebenso unregelmässig verlaufen die Strossfugen. Bei Tuffsteinbauten ist der Verband wie beim Backstein, doch streichen die Lagen oft wellenförmig. Der Mörtel ist bis ins 11. und 12. Jh. nach römischer Sitte häufig mit Ziegelmehl gemischt, sonst aus 70 Teilen Sand, 20 Teilen Kalk, 5 Teilen Gips zusammengesetzt und im allgemeinen von ausgezeichneter Haltbarkeit.

Neben der vornehmen Quadermauer der Schauseiten ist für verdeckte Bauteile und für Landkirchen fast allgemein das ungefüge Bruchsteingemäuer beliebt, wobei die Steine in ihrer Naturform, nur an der Stirnseite geglättet, ohne regelmässigen Verband in dicken Mörtel gelegt und mit kleinen Füllsteinen verzwickt, im Innern oft mit Lehm ausgegossen wurden. Quader sind dann an den Ecken und um die Öffnungen benutzt.

In der norddeutschen Tiefebene, wo teilweise der Bruchstein gänzlich fehlt, hat man in älterer Zeit die Granitfindlinge, welche die nordischen Gletscher hier ablagerten, mit unsäglicher Mühe quadermässig bearbeitet, in Zinna, den Landkirchen des Flämig, sehr gut am Westturm bei St. Marien in Angermünde, in reicheren runden, achteckigen und kreuzförmigen Pfeilern in St. Nikolaus zu Osterburg und zu Loburg und oft noch bei Backsteinkirchen ein Granitfundament gelegt. Im 14. Jh. dringt der netzartige Bruchsteinverband mit sorgfältiger Ausfugung durch, vorzüglich ausgeführt an St. Marien in Strausberg, oder die Quaderung wird in dicken Putzlagen nachgeahmt.

Im Handel und Baubetrieb machte man einen Unterschied zwischen den Steinen. Die gewöhnlichen Füllsteine, Gaelscheider, Gailsteen wurden nach Fudern berechnet, die Ortsteine (Eck-

steine), Rippen (Schinkeln), Gesimse (Seemsteen, Gesemptz), Sohlbänke, Sockel u. dergl., kurz alle Blocksteine hingegen nach Fuss. Die Ornamentierung wurde in der Hütte gearbeitet (avant la pose), vereinzelt auch erst nach der Versetzung am Bau, wie mehrfach unvollendete Friese beweisen.

Der Stuck ist in romanischer Zeit durchaus als monumentales Material geachtet und in Niedersachsen mit einer gewissen Vorliebe bei Chorschranken, Friesen und Kapitälen (in Quedlinburg, Drübeck, Hildesheim, Halberstadt, Gernrode) und mit ganz besonderem Glück auch zu plastischen Werken benutzt worden. In der Gotik tritt er völlig zurück. Dagegen bildet er das eigentliche Lebenselement des Barock, worauf wir zurückkommen.

Eine eigenartige Erscheinung sind die unter dem unglücklichen Namen „Schallgefässe, Stimmtöpfe" bekannten, häufig bis zum Ausgang der Gotik in der Mauer mit der Mündung nach der Stirnseite eingemauerten Töpfe, die in der Form von dickbauchigen Krügen bis zu dünnen Cylindern wechseln[1]). Sie sind vorzüglich im Chorraum oder am oberen Teil der Wand eingelassen, vereinzelt offen, meist aber vom Putz überzogen. Die früheren Annahmen, dass sie zur Aufnahme von Reliquien, zur Verstärkung des Schalles, zur Ausfüllung von Rüstlöchern, zur Erleichterung der Mauern gedient, sind teils ganz unhaltbar, teils doch sehr problematisch. Das Beispiel von Burgfelden 11. Jh., wo sie in regelmässigen Abständen unter der Freskenzone eingelassen sind, zeigt ganz evident, dass sie zur Befestigung und Trockenhaltung des Putzes dienten, ein „Aufhängeapparat für den Malgrund."

Ein riesiger Aufwand von Scharfsinn ist auf die Erklärung von Einschärfungen, Längsrillen und Rundmarken, verwandt worden[2]). Sie kommen an Kirchen und Profangebäuden in ganz Deutschland, besonders häufig im Backsteingebiet und zwar an Sockeln, Portalen, auf Stufen bis etwa in Handhöhe, dicht nebeneinander oder zerstreut, Rillen und Rundmarken gemischt oder erstere allein vor. Die Rillen (Wetzstreifen, Schleifrillen, Schwedenhiebe) sind teils rund ausgeschliffen, teils scharfkantig eingegraben wie von Schneidwerkzeugen, die Näpfchen oder Rundmarken kuglig vertieft. Von den vorgetragenen Erklärungen sind allein die beiden nächstliegenden und einfachsten annehmbar. Die scharfkantigen Rillen sind durch Schleifung von Waffen und Instrumenten entstanden, die übrigen Schürfungen von spielenden Kindern zur Gewinnung von Mehl angelegt, in der Kindersprache noch heute „Mühlen" genannt. Den archäologischen Scharfsinn weiter damit anzustrengen, liegt kein Grund vor.

b) Der Holzbau war den Deutschen in so hohem Masse für den Befestigungs- und Wohnbau geläufig, dass sie ihn in der Missionszeit vorwiegend und bei Notbauten bis in neuere Zeit auch für Kirchen noch ganz gewöhnlich anwandten. Es ist im Interesse einer volkstümlichen Kunst nur tief zu beklagen, dass er in Gegenden, wo er altheimisch und dem Steinbau an praktischen und künstlerischen Vorzügen überlegen war, in Wald- und Gebirgsdörfern, immer mehr verdrängt und die alten Denkmäler desselben vernichtet worden sind. Die iroschottischen Missionare errichteten ihre kleinen Kapellen nach heimischer Sitte im Blockverband (more Scotorum de robore secto). Zahlreich sind dann die Zeugnisse dafür, dass in der Frühzeit die Holzkirche selbst an vornehmen Plätzen das Natürliche und Gewöhnliche war, wobei allerdings die Vergänglichkeit des Materials drastisch vor Augen tritt.

[1]) Korrespondenzbl. Ges. Ver. XIV. 19. — Unger in B. Jb. XXXVI. 35, XXXVIII 158, Cohausen, ebd. XLIII. 208. — A. Straub, poteries acoustiques etc. Bullet. d'Als, II. 9. Bd. 231. — Schnütgen, Ztschr. chr. K. I. 247. Anz. schw. Alt. 1895. 442. — Otte, I. 45. — Weber, Burgfelden, 66.

[2]) Vergl. Prüfers Archiv I. 40, II., 56, 74, III. 4, 20, Korrespbl. Ges. Ver. 1880, 79, 1881 No. 8, 1882 No. 11. — Mecklenb. Jb. XLVI. 311. Lausitzer Magaz. 1882, 437. Der Bär III. 222. Verh. Berl. Ges. Anthrop. 1879, 193, 223, 254, 334, 379, 437, 442. Deutsch. anthropol. Korrespbl. VII. — Näher, Burgenkunde 200. — Schulz, Dpfl. III. 65.

Der erste hölzerne Dom von Halberstadt hatte kaum 100 Jahre gestanden, als ihn 963 der Sturm über den Haufen warf. Otto I. baute bei Magdeburg eine Kirche aus rotem Holz, welche 1013 umgeworfen wurde. B. Altmann v. Passau fand um 1050 fast nur Holzkirchen in seinem Sprengel, die er durch Steinkirchen ersetzte. Nach den Invasionen der Ungarn waren sie überall zahlreich aus dem Boden gewachsen. Die vielen Ortsnamen „Holzkirch" im Donaugebiet erinnern daran. In Altkirchen S. A., waren in dem Zeitraum 1079—1140 drei Holzkirchen nacheinander abgebrannt, die Peterskirche in Erfurt brannte 1068 und 1079 total nieder und eine 1102 durch B. Heribert v. Brandenburg errichtete Holzkirche in Leitzkau stand auch nur 12 Jahre. Doch wurde noch 1163 die unter Heinrich d. Löwen errichtete hölzerne Marienkirche in Lübeck geweiht, 1312 versprach der Rat von Rostock eine schöne Holzkirche in Warnemünde zu erneuern. Besonders wurden aber bei Klostergründungen und wohl auch in den jungen Städten des Kolonialgebietes die ersten Bedürfnisbauten aus Holz aufgeschlagen. So berichtet die Vita Paulinae, dass das erste Kirchlein von Paulinzelle mehrmals vom Teufel fortgeführt worden sei und 1507 wurde in Annaberg, als Peter Ulrich die Umfassungsmauern von St. Anna vollendet hatte, das Holzkirchlein innerhalb derselben niedergerissen. Über die künstlerische Gestaltung dieser Denkmäler herrscht Schweigen.


Fig. 9. Holzkirche in Radoschau.

Unter den noch stehenden Holzkirchen lassen sich zwei Typen unterscheiden, ein östlicher mit Blockverband, ein westlicher mit Fachwerk. Blockbaukirchen sind in Böhmen, Mähren und Schlesien, in Posen, Preussen und Hinterpommern in ziemlicher Anzahl erhalten, wobei die Wände aus starken Eichen-, Lärchen- und Kiefernstämmen mit schwalbenschwanzähnlicher Verzahnung an den Ecken aufgeschichtet sind, die Dächer mit Schindeln gedeckt weit über einen Laufgang, Lop, vorspringen, die Fenster einfach viereckig wie bei Bauernhäusern ausgespart sind. Wenn die Glocken nicht in einfachen Dachreitern hängen, so sind neben den Kirchen Glockentürme errichtet, pyramidenähnlich mit spitzen Helmen und Traufdächern (Fig. 9). In ihrer Gliederung und Ornamentation erreichen sie nicht im entferntesten die malerisch gruppierten und reich geschnitzten Reiswerkkirchen Norwegens. Nur an den Schalbrettern sind manchmal Ornamente romanischer oder gotischer Form eingeschnitten und daraufhin hat man einige Anf. 14. Jh. datiert (in Lubom von 1305 und achteckige Nepomukkapelle und Syrin 1304) ob mit Recht ist fraglich[2]). Denn wie der ganze Habitus, so scheint sich auch die Zierform über Jahrhunderte unverändert erhalten zu haben. Die meisten dürften dem 17. und 18. Jh. entstammen, die letzten in der Mark Bandenburg[3]) zu Neudörfel mit $^{3}/_{8}$ Chorschluss, zu Burschen von 1690, zu Eschbuch von 1751 resp.

[1]) P. Lehfeld, die Holzbaukunst, Berl. 1880. — Nordhoff, Holz- u. Steinbau Westfalens 1873. — C. Schäfer, Holzarchitektur vom 14.—18. Jh. — Hauck, K. G. III. 164. — C. Lachner, Gesch. der Holzbaukunst in Deutschl. Lpz. 1887.

[2]) Luchs, über die oberschles. Holzkirchen u. Verwandtes, 49. Jahresber. schles. Ges. f. vaterl. Kultur 1872. — H. Lutsch, Text z. Bilderwerk schles. Altert. 138.

[3]) R. Mielke, Blockbaukirchen in der Mark Brandenburg. Dpfl. I. 78, 94; II. 22; Über Dachstühle F. Fries, ebd., II. 109.

1790 mit Strohdach, sind einfach wie Wohnhäuser. Dagegen werden als ungemein malerisch in ihrer natürlichen Umgebung von Wald und Berg die schlesischen Gebirgskirchen gerühmt, zu Goldmannsdorf, Pniow, Georgenberg, Pohlom, Warschowitz, Grossdöbern, Pless u. a.

Fachwerkkirchen aus neuerer Zeit ohne alle Kunstform finden sich in armen Gemeinden und in Gebirgsgegenden, wo Steinkirchen wegen der häufigen Niederschläge niemals trocknen, noch häufig, im Thüringer- und Frankenwald, im Erzgebirge und sonst. Im Gebiete des Henneberger Holzbaues haben Glockenstuben Kreuzhölzer und Streben wie Bauernhäuser (Hessberg 1430, Westhausen 1466, Milz 1520, Henneberg 1550)[1]) und Kirchen mit Dachreitern, zwei Fensterreihen und Traufdächern die denkbar einfachste Konstruktion aus starken Eichen- und Tannenbalken (Kapelle in Heinrichs 1500, Kirche in Goldlauter 1546, Dietzhausen und Mäbendorf 1682, Vesser 1711 u. a.

4. Der Backsteinbau.

F. Adler, die ma. Backsteinbauten des preuss. Staates, 2 Bde., Berl. 1862—98. — O. Stiehl, der Backsteinbau rom. Zeit, Lpz. 1898. — Ders., die Einführung des Backsteinbaues in die nordische Baukunst des Ma. Corbl. Ges-Ver. 1899, 100—111. — Dohme 104. — Dehio u. Bezold I., 501. II. 363.

Die Verbreitung des Backsteins ist im Ma. wesentlich auf die Landstriche beschränkt, welche des Hausteins entbehren. Es sind dies kleinere Inseln der schwäbisch-bayrischen Hochebene und das nordostdeutsche Tiefland. Hier tritt er plötzlich um die Mitte des 12. Jh. sogleich in meisterhafter technischer Vollendung und mit einer Formensprache auf, die im deutschen Haustein keinerlei Vorbilder hat. Die Frage nach der Herkunft hat deshalb die Forschung sehr lebhaft beschäftigt.

F Adler schrieb die Einführung des Backsteinbaues mit grosser und ausschliessender Bestimmtheit den Holländerkolonien zu, welche zu derselben Zeit in die Altmark und benachbarte Gebiete eingeführt wurden und erklärt die Klosterkirche in Jerichow als den ersten Schöpfungsbau der neuen Technik. Dies Kloster wurde 1144 von der letzten Gräfin v. Stade Luchardis gestiftet und von Magdeburg aus mit Prämonstratensern besetzt. Der junge Konvent benutzte zuerst die 1129 gegründete Dorfkirche, schritt aber 1149 zum Neubau eines eigenen Gotteshauses, welches schon 1159 in dem Bestätigungsbrefe Hadrians IV. deutlich von dem des Dorfes unterschieden wird. Dieser Bau sei im Kern noch heute erhalten, eine Flachdeckbasilika mit Rundpfeilern nach dem Hirsauer Schema. Nur sei beim nachträglichen Einbau der Krypta die Hauptapsis abgebrochen und neuerstellt, die Nebenapsiden an den Kreuzarmen angelegt und Giebel und Gesimse erneuert (1200—1210). die doppeltürmige Westfront bis 1250 errichtet. Gleichzeitig mit der Gründung des Klosters fanden aber auch die ersten Überführungen von Holländern in das Jerichower und Wischeland statt und zwar durch einen Sohn der Stifterin Hartwig, Dompropst von Bremen. Diesem Beispiel folgte B. Anselm v. Havelberg, dem die Einrichtung Jerichows übergeben war und der 1145 selbst in den Niederlanden weilte; der Landesherr Albrecht der Bär und der Metropolit Wichmann v. Magdeburg, der vorher als Bischof von Naumburg selbst Holländerkolonien angesiedelt hatte, unterstützten die Bewegung. In Holland aber war die Kunst des Ziegelbrennens seit den Römerzeiten in Übung geblieben und lebte nun auf dem kolonialen Neuland zu ungeahnter Blüte auf. Dem Beispiel der Klosterkirche folgten bald die Pfarr- und Landkirchen der nächsten Umgebung. des Landes Jerichow, der Wische, des Landes Salzwedel (1165 der Dom in Brandenburg, Diesdorf 1161, Arendsee 1184, Schönhausen 1212, Gardelegen, Stendal u. a. m.). Die eigentümliche Formensprache ist nach Adler teils urwüchsig, teils in Anlehnung an die benachbarte sächsische Kunst entstanden, die unleugbaren lombardischen Elemente auf dem Umweg über den Niederrhein eingedrungen.

---

[1]) Fritze, Fränk. Thüring. Holzbauten, Meiningen 1892. — St. Beissel, Holzkirchen in Deutschl. Zs. chr. K. XVI.

Nachdem Historiker wie Rudolph den Umfang der holländischen Einwanderung wesentlich beschränkt und Kunstforscher wie Schäfer und Wernicke die frühe Datierung und teilweise Erneuerung von Jerichow bestritten[1]), hat O. STIEHL mit Ausschaltung der ganzen Holländerfrage die direkte Übertragung aus der Lombardei erwiesen[2]). Hier lässt sich nämlich die Neubelebung der Technik und die allmähliche Entwicklung der Formsprache Schritt für Schritt verfolgen. Der Herd der Backsteinkunst ist Mailand, von wo ein nördlicher Arm über Brescia und Verona, ein südlicher über Pavia, Lodi, Cremona, Parma, Modena, Bologna, die Küste der Adria und die neubyzantinische Kunst Venedigs erreichte. In den älteren Bauten des 10. und 11. Jh. ist der Backstein ganz unregelmässig in der Grösse, aus breitgeschlagenen Kuchen mit dem Messer geschnitten. Das Format wechselt oft in derselben Schicht in 17—44 cm Länge, 6—9 cm Höhe. Dagegen die regelmässigen, aus Formen gepressten Steine finden sich erst in der Kirche der Cisterzienser zu Chiaravalle b. Mailand um 1169. Um der Aussenhaut das Ansehen des Steinbaues zu geben, wird der Backstein vor dem Brande geraspelt oder scharriert. In steigender Ausbildung treten die Zierglieder auf, der einfache Bogenfries, der doppelte, ineinander geschobene (Kreuzbogenfries), welcher meist mit Konsolsimsen und Stromschichten verbunden das Hauptgesims bildet und auch an den Giebelschrägen emporsteigt, Rundlisenen zur Teilung der Aussenwände, Rundstäbe in den Leibungen der Fenster und Türen, deren Bögen mit einer eigentümlichen Verstärkung im Scheitel gebildet werden, endlich das Trapezkapitäl über dem landesüblichen Rundpfeiler. Im norddeutschen Gebiete finden sich nun nirgends mehr die schwankenden Grössenverhältnisse. Der gebrannte Stein hat überall und bis zum Ausgang des Ma. die ungefähre Grösse von 28×14×8 cm. Auch begegnet nirgends das italienische Füllmauerwerk, vielmehr sind die Mauern „im Scheibenverband", ganz aus Backsteinen durchgemauert. Dagegen die Einzelglieder — Rund- und Kreuzbogenfries, Simskonsole und Stromschichten, Wandlisenen und Rundstäbe und das Trapezkapitäl — treten als fertige Produkte auf, welche keine Weiterbildung erfahren, ebensowenig wie sie Vorstufen erkennen lassen. Will man also nicht eine gleichzeitige Erfindung all dieser Glieder an zwei verschiedenen Punkten annehmen, so bleibt nur der Schluss, dass sie von Oberitalien nach Norddeutschland übertragen wurden. Da aber der „lombardische Stil" erst am Ende des 12. Jh. durchgebildet war, so sieht sich Stiehl gezwungen, die märkischen Bauten um ein halbes Jh. jünger zu datieren. Vielmehr gehen diesen zwei ältere Gruppen voraus. Zunächst die nordische in Dänemark und Schweden Die Cisterzienser begannen 1161 eine Backsteinkirche in Soroe und um 1167 befestigte König Waldemar I das Dannewerk mit einer Backsteinmauer (murum erexit lateritium), seit 1186 ist Ringstädt im Bau, 1191 Gumlösa in Südschweden, 1193 wurde Kloster Bergen auf Rügen mit einer Kirche „opere laterizio" ausgestattet, es folgen Sigtuna, Upsala, Kallundborg und seit 1234 der Dom in Roeskilde schon mit französischem Chorumgang[3]). Damit ist aber auch die Triebkraft der nordischen Gruppe erschöpft. Für Deutschland kämen dann als erste Übertragungen die beiden Dome in Betracht, an deren Gründung Heinrich der Löwe beteiligt war, zu Ratzeburg und Lübeck, 1173 begonnen und auf Wölbung angelegt und Stiehl ist geneigt, dem Löwen selbst einen Anteil an der Einbürgerung des neuen Materials zuzuschreiben. Aber sein Sturz habe auch hier die Entwicklung gehemmt und erst in der dritten Gruppe, Jerichow und dessen Nachkömmlingen bricht der Strom der neuartigen Bauweise voll und reif hervor und verbreitet sich rasch in bewussten Nachbildungen (Schönhausen, Arendsee). Grade hier kommen neben den oben genannten Elementen gewisse italienische Eigenheiten vor, welche sich für das nordische Klima gar nicht bewähren, flachgeneigte Seitendächer und gerade Fenstersohlbänke. Auch sind im Ostgiebel von Jerichow ganz wie in Italien als Zierstücke zwei flache Tonschüsseln eingemauert und

[1]) Zur Kontroverse: F. ADLER, Ursprung des Backsteinbaus in den baltischen Ländern, Festschr. d. kgl. Techn. Hochschule Berl. 1884. — TH. RUDOLPH, die niederl. Kolonien in der Altmark im 12. Jh. Berl. 1889. — K. SCHÄFER, Wanderungen in der Mark Brandenburg, Centralbl. d. Bauverw. 1884, 150 f. Replik Adlers das. 443, Duplik Schäfers 516.

[2]) Zur Technik des Backsteinbaus im 12. Jh. Centralbl. 1892. 336; der Einfluss Oberitaliens auf die Entstehung des Backsteinbaus im 12. Jh. ebd. 1894. 634.

[3]) E. WRANGEL, Tegelarchitekturen i Norra Europa och Uppsala domkyrka, Antiqu. Tidskrift för Sverige XV. 1.

noch in Dobrilugk ist, die alte Verbindung bezeichnend, eine ganze Ostfassade von St. Lorenzo in Cremona übertragen. — Für Jerichow stellt Stiehl eine Bauzeit von ca. 1200—1230 fest, welche dadurch gestützt wird, dass in der Krypta eine polierte Marmorsäule des 1208 abgebrannten Domes in Magdeburg eingesetzt wurde. Und es werden angereiht der Dom in Brandenburg 1208—35 mit üppigem Laub des Übergangs an den Kapitälen, die Kirche in Schönhausen 1212 geweiht und die Masse der übrigen Landkirchen, Chorpartien des Domes in Cammin und im äussersten Osten der Domchor in Riega 1211—26. Über die Vermittlerrollen spricht Stiehl ein volles non liquet aus. Die italienischen Beziehungen Hartwigs und Anselms, auf welche z. B. Dehio so viel Wert legt — beide waren 1144 in Rom, Hartwig 1159 in Italien, Anselm war 1155 Erzb. v. Revanna und kehrte erst gegen Ende seines Lebens in seine alte Diözöse zurück — kommen wegen der frühen Zeit nicht in Betracht. Die Architektur der kolonisierenden Orden — Prämonstratenser und Cisterzienser, welche sehr frühzeitig und glänzend mit ihren Kirchen in Jerichow, Brandenburg und Ratzeburg einerseits, Soroe, Lehnin, Dobrilugk (und Altenzelle i. Sachsen) anderseits vertreten sind — wird gering angeschlagen, da ihren Bauten die „geschlossene Schulentwicklung“ fehle. Es bleiben also nur unbekannte Laienmeister, Deutsche und Dänen, die in Italien ihre Studien machten und „einen Stamm handwerklich tüchtiger Arbeiter aus Italien“ mitbrachten.

Aber mag die Kontraverse sich lösen wie sie will, darüber herrscht kein Streit, dass der norddeutsche Backsteinbau in seiner ernsten Zielstrebigkeit und monumentalen Gesinnung eine „baukünstlerische Grossmacht“ geworden ist. Vom Hausteinbau unterscheidet er sich prinzipiell dadurch, dass die Tätigkeit des Steinmetzen ausgeschaltet blieb und damit alles individuell Erfinderische, alles Phantastische und Barocke, das sonst den romanischen Werken eignet, ausgeschlossen war. Der Former und der Maurer teilen sich in die Arbeit und „der Backsteinstil in seiner Reife ist der reinste und vollkommenste Ausdruck der Maurertechnik.“ Natürlich werden alle Gesimse, Ausladungen und Zierglieder auf ein geringstes Mass, das des gewöhnlichen Steins beschränkt und grössere Bauten konnten nicht mit grösseren Formen sondern nur mit Häufung der Formen bedient werden. Einen Reiz brachte aber das Material mit sich, der den Haustein nur in seltenen Fällen auszeichnet, den Reiz der Farbe. Dicke, weisse Putzlagen unterbrechen und beleben die rote Wandfläche und zu erhöhter Wirkung werden auch die Blendbögen der Friese, die Fensterleibungen und Bogenuntersichten weiss geputzt. Hierzu treten in der Gotik noch die farbigen Muster aus buntglasierten Steinen. Wahrhaft schöpferisch und originell zeigte sich der Backsteinbau dann in der Verarbeitung und Umbildung gotischer Formen, auf welche unten näher einzugehen ist.

Im Süden und Westen Deutschlands zeigen Nachrichten und Denkmäler, dass die Technik an der römischen Tradition gelegentlich wieder auflebte. So bemühte sich der gelehrte Einhard darum. In einem noch erhaltenen Briefe bestellt er bei seinem Ziegler Egmunalus 30 quadratische und 200 kleinere Ziegeln. In Reichenau Mittelzell war um 990 der Hochaltar aus Backsteinen gebaut und das Mauerwerk ist, wie öfter rheinabwärts aus Quadern mit Ziegeln gemischt, die wohl meist römischen Trümmern entnommen wurden. Am Unterrhein und in den Niederlanden sind etwa ein Dutzend Backsteinkirchen älterer Zeit erhalten. Die erste Kirche der Cisterzienser in Altenkamp von 1122 war Backsteinwerk und das Kloster hatte 1296 eine Ziegelei (fabrica et domus laterum) vor der Pforte errichtet. Allerdings findet sich der gebrannte Stein immer nur bis in spätgotische Zeit zum Rohbau, nicht zu den formierten Teilen benutzt. In Oberbayern scheinen lombardische Anregungen nicht ganz gefehlt zu haben. Das Münster in Moosburg — ohne Zierglieder — und das in Freising, beide um 1180, zeigen das genaue italienische Ziegelmass von 30—34 cm Länge und 7 cm Dicke, an der Apsis zu Freising findet sich auch ein Rundbogenfries auf Konsolchen mit Rundlisenen aus Werkstein, ähnlich auch an der Afrakapelle in Moosburg.

Andere Bauten (Zustorff, Pesenlarn, Pliening) sind ganz schmucklos; sonst treten „eigentümliche Zwergblendarkaden aus Pfeilerchen und Rundbögen oder auch Spitzgiebelchen“ auf. Der Kreuzbogenfries ist nur einmal an der Trausnitz nachweisbar[1]). In Augsburg finden sich steigende Rundbogenfriese an den Giebeln der romanischen Perlachtkapelle und dann an einfachen Landkirchen Ecklisenen, Rundbogenfriese, Konsolgesimse und Stromschichten. Später wird der Backstein (in Landshut, München u. s. w.) lediglich zum Baukörper benutzt und alle Gesimse und Einfassungen sind aus Werkstein. Doch lassen solche Werke wie die kleine Spitalkirche zu Pful bei Ulm von 1478 mit reizendem Kreuzbogenfries ahnen, dass auch die Gotik die Zierglieder noch sehr frei und fein in Formsteinen zu bilden verstand. Endlich hat der Backstein sporadisch in Elsass Fuss gefasst. In Strassburg ist z. B. Alt-St. Peter und Teile von Jung-St. Peter damit gebaut. Andere Werke zeigen den Backstein nur als Füllung mit Sandsteinumkleidung. Einzig ein runder Treppenturm bei St. Nicolaus zu Hagenau mit Lisenen, Konsol- und Rhombenfries zeigt den gegliederten Aussenbau.

[1]) G. Hager, Baugesch. Forschungen in Altbayern, Beil. Allg. Ztg. 1899. No. 71 ff.

Erstes Buch.

Der Kirchenbau.

Erster Abschnitt. Die romanische Kirche.

G. DEHIO u. G. v. BEZOLD, die kirchl. Bauk. des Abendlandes I., Stuttg. 1884—92, mit Atlas. — R. DOHME, Gesch. der deutschen Baukunst, Berl. 1887. — ADAMY, Architektonik des rom. Stils, Hannov. 1886. — H. OTTE, Gesch. der rom. Baukunst in Deutschl., Lpz. 1885. — LÜBKE, Gesch. d. Architektur, 5. Aufl. 1878. — F. KUGLER, Gesch. d. Baukunst, 3 Bde., 1855—60. — E. FÖRSTER, Denkmale deutscher Baukunst, 6 Bde., Lpz. 1858—70.

Der romanische Kirchenbau ist die genaue Fortsetzung des altchristlich-römischen und diese Herkunft rechtfertigt einigermassen die Benennung, obwohl in Wahrheit die Germanen in Deutschland, Frankreich und Oberitalien seine schöpferischen Träger sind. Die antiken Elemente der Formensprache werden unter Karl d. Gr. gläubig und lernbegierig aufgenommen und wirken noch stark in sächsischer Zeit nach. Aber schon Ende 10. Jh. erwacht überall eine kraftvolle Selbständigkeit, die sich in der beständigen Umbildung der ererbten und in Erfindung neuer Formen betätigt. Das Ergebnis war die Abstossung der letzten antiken Erinnerungen und ein nationaler Stil, die Gotik.

Das Interesse haftet von Anfang am lebhaftesten an der Gestaltung, Erweiterung und Bereicherung des Grundrisses. Hierzu kommt seit Ende 11. Jh. die Umgestaltung der Decke, die in jeder Beziehung folgenschwere Wölbung. Und nebenher gehen die Bemühungen um organische Gliederung und Erleichterung des Mauerwerks im Innen- und Aussenbau.

Durch Karl d. Gr. ist der Centralbau nach Deutschland verpflanzt worden, ohne doch für Gemeindekirchen Wurzel zu schlagen. Abgesehen von einigen unbedeutenden Nachahmungen der Aachener Pfalzkapelle hat er sich nur in kleineren Kirchenbauten besonderer Bestimmung hingefristet. Den Bedürfnissen des Gottesdienstes kam vielmehr die Basilika entgegen, an deren Entwicklung die besten Geister gearbeitet haben.

I. Die Basilika.

Die ältere u. veraltete Literatur bei Otte II., 6. Dazu HOLTZINGER, Kunsthist. Studien, Tüb, 1886, I. — K. LANGE, Haus u. Halle, Lpz. 1885. — KIRSCH, d. christl. Kultusgeb im Altert., Köln 1893. — H. HOLTZINGER, die altchristl. u. byzant. Baukunst, Stuttg. 1899. — V. SCHULTZE, Arch. 37. — F. WITTING, die Anfänge der christl. Architektur, Strassb. 1902.

Die Meinungsverschiedenheiten über den Ursprung und das Vorbild der christlichen Basilika werden wahrscheinlich erst mit dem Tode des letzten Forschers zur Ruhe kommen und für die deutsche Archäologie kann es ziemlich gleichgültig sein, ob man ihre Gestalt aus der Basilica forensis oder der in einer oder drei Apsiden ausladenden Cella coemeterialis (Kraus) oder dem Betsaal (schola) der religiösen Genossenschaften (Lange), oder aus dem römischen Hause (Dehio, Schultze) aus dem heidnischen Tempel oder der jüdischen Synagoge herleitet oder als spontane Bildung des christlichen Kultus ansieht (Witting). Jedenfalls stand im 4. und 5. Jh. schon ein Typus des vornehmeren Gotteshauses fest, der in seiner Konzeption und in sehr vielen Einzelheiten von der deutschen Kunst übernommen wurde.

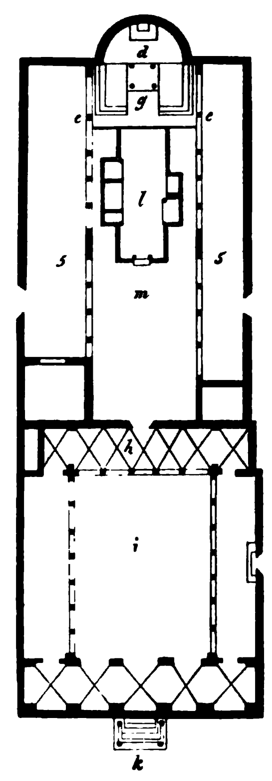


Fig. 10. Grundriss von St. Clemente in Rom.

Die altchristliche Basilika ist charakterisiert 1. im Grundriss als ein Rechteck mit starkem Übergewicht der Längsachse, parallel derselben durch offene Säulenstellungen in 3 (oder 5) Schiffe geteilt, das Mittelschiff in der Breite die seitlichen erheblich übertreffend, an der abschliessenden Schmalseite in einen halbkreisförmigen Ausbau (Apsis) endigend, 2. im Querschnitt durch Überhöhung des Mittelschiffs, seitliches Oberlicht durch die Fenster der Hochmauer und flache Holzbalkendecke. Eine wichtige Neubildung ist das Querhaus, das sich schon früh, im 3. und 4. Jh. in Rom und den von hier beeinflussten Kunstgebieten findet.

Eingeschlossen in das Häusergewirr der Städte war die Basilika durch ein Atrium *i* vom Lärm der Strasse geschieden, welches mit Säulenhallen einen offenen geplatteten Hof oder Garten umschloss und durch eine Torhalle *k* zugänglich war. Es diente Katechumen, Pilgern, Bettlern und Büssern „in Frost und Tränen" (hiemantes et flentes) zum Aufenthalt, sein Brunnen (cantharus, labrum) zur symbolischen Waschung von Antlitz, Händen und Füssen. Der Narthex *h* ist nur im Orient als besondere Eingangshalle gestaltet. Im Gemeinderaum *m* ist die Trennung der Geschlechter (und Stände) durchgeführt. Weit in das Mittelschiff hinein schoben sich die Schranken um den Standort der niederen Geistlichen (cantores, chorus), an deren Seiten zwei Lesekanzeln (Ambonen) angebracht sind. Das Priesterhaus (presbyterium, tribunal, sanctuarium, auch technisch apsis = Wölbung, concha = Muschel, exedra = Sitzraum bezeichnet) ist mit Stufen erhöht, durch Schranken (cancelli *ee*) begrenzt und von dem später so genannten Triumphbogen eingefasst. Um das Halbrund ziehen sich die Sitze (subsellia) der Priester mit dem Bischofsstuhl (cathedra) *d* in der Mitte. Über dem Märtyrergrab erhebt sich in der Mitte der Altar, überbaut durch ein auf vier Säulen ruhendes Tabernakel (ciborium = Becher).

Die Schiffe sind durch Arkaden abgeteilt, deren Säulen meist antiken Gebäuden entnommen und gegen antike Gewohnheit durch Bögen (Archivolten) verbunden sind. Ein mageres Gesims oder ein gemaltes Band gliedert die Oberwand. Die Decke zeigt das offene Sparrenwerk oder ist getäfelt, nur das Halbrund der Apsis mit einer Halbkugel gedeckt. Das Äussere ist meist Backsteinrohbau mit dürftiger Gliederung.

Das deutsch-römische Gebiet war bis zum 5. Jh. mit Kirchenbauten bedeckt, die bis auf geringe Reste den Stürmen der Völkerwanderung zum Opfer fielen. Die Dome von Mainz und Worms wurden 406 von den Vandalen zerstört, von der Clematiuskirche in Köln ist nur die Stiftungsinschrift erhalten. In Regensburg, Augsburg, Lorch und Passau standen die Basiliken noch im 6. Jh. In Augsburg werden in der Westapsis noch die Grundmauern der römischen Forumsbasilika gesucht und der Bischofsstuhl scheint die Stelle des Prätorenstuhls einzunehmen[1]).

---

[1]) F. Schildhauer, Baugesch. des Augsburger Doms, Zs. hist. V. f. Schwaben u. Neuburg. XXVI. 1—78.

Den Kern des Domes zu Trier bildet eine unter Valentinian I. ca. 370 gebaute Gerichtshalle, um 420 zur Kirche geweiht, ein Quadrat von 38 m, durch vier monolithische Säulen und Gurtbögen in neun Felder geteilt [1]). Die „Basilika" in Trier, gleichfalls wie der Dom eine römische Gerichtshalle und aus Backsein gebaut, nur in der einen Seitenwand und der Tribune alt, ist dagegen erst neuerdings zur Kirche für die evangelische Gemeinde eingerichtet [2]). Auch in St. Gereon zu Köln liegt eine antike Halle zu Grunde [3]).

1. Der Grundriss.

a) In karolingischer Zeit.

Noch vor wenig Jahrzehnten konnte die Meinung zu Recht bestehen, dass der karolingische Kirchenbau seinen Schwerpunkt im Centralbau nach dem Muster des Aachener Münsters gesucht habe. Die inzwischen gemachten Funde zeigen das entschiedene Übergewicht der Basilika sowohl der Zahl nach wie nach der Energie der an ihr wirksamen Kräfte. Allerdings gründet sich unsere Kenntnis zum Teil nur auf schriftliche Überlieferung oder auf Reste, die nur mehr den Grundriss klar erkennen lassen. Gerade diesen finden wir in einer lebhaften rastlos vorwärts drängenden Bewegung. Die Fortschritte gegen das altchristliche Schema sind diese: Erweiterung des Grundrisses durch den Dreiapsidenschluss, dann zur Gestalt des lateinischen Kreuzes durch Einfügung des Altarhauses, Einführung von Westchören und Krypten, Ersetzung der Säule durch den Pfeiler, Anfügung von Glockentürmen.

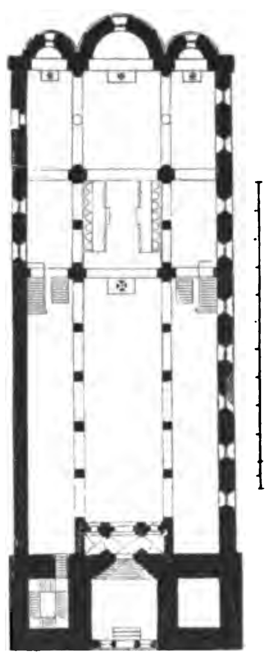


Fig. 11. Dom zu Gurk.

a) Die Erweiterung der Ostteile durch den Dreiapsidenschluss scheint ein Ergebnis jener dunklen Zeit zwischen dem 7. und 8. Jh. zu sein, offenbar dem dringenden Bedürfnis zu liebe, für Aufstellung von Nebenaltären passenden Raum zu gewinnen. Denn die neuerdings aufgegrabene Abteikirche St. Peter zu Metz [4]), eine Säulen(?)basilika mit prächtig ornamentierten Altarschranken aus dem Ende der Merowingerzeit Anf. 8. Jh., hat weder Querhaus noch Nebenapsiden. Dagegen die von Willibrord (722) in Utrecht erbaute Salvatorkirche — ohne Querhaus und Krypta — endete in drei Apsiden, die auch im Neubau des 1587 abgebrochenen „Altmünsters", der ein Querhaus von 35,11 m Breite besass, beibehalten wurden [5]). Dieser querschifflose Dreiapsidentyp hat sich vornehmlich in Oberdeutschland, in Schwaben, Bayern und Österreich festgesetzt und mit erstaunlicher Zähigkeit gegen die kreuzförmige Basilika behauptet. Allerdings geht es nach den neuesten Forschungen [6]) nicht mehr an, Niederzell auf der Reichenau als Stammvater desselben zu proklamieren, in dessen Ostteilen Adler und Kraus den Eginoschen Bau von 799—802 fanden. Denn gerade die kleinen Seitenschiffe mit den rechteckig

[1]) v. Wilmowski, der Dom zu Trier, Trier 1874.

[2]) Chr. W. Schmidt, die Basilika in Trier, deren Geschichte etc. 1858.

[3]) v. Quast, die ältesten Kirchenüberreste in Köln. B. Jb. X. 209, XIII. 168.

[4]) J. J. Schmitt, die Abtei St. Peter zu Metz. Rep. f. Kw. XXIII. — Jb. Ges. Lothr. Gesch. u. Alt. IX. 97, X. 130, XI. 426.

[5]) S. Muller, Salvatorkirche in Utrecht, eine merowingische Kathedrale. Westd. Zs. f. Gesch. u. Kunst, XVI. 1897, 236—92.

[6]) Künstle u. Beyerle, die Pfarrkirche St. Peter u. Paul in Reichenau-Niederzell, Freib. 1901.

ummantelten Nebenapsiden erweisen sich als Zubauten zu einer ca. 1050 über dem Grab Eginos errichteten Kirche. Aber dafür tritt mit Bestimmtheit St. Emmeran in Regensburg ein, dessen Ostteile auf Abt Rimpert, 768—91, zurückgehen, darnach St. Jakob und Obermünster, weiter Petersberg 1104, St. Michael zu Altenstadt, ursprünglich am Dom zu Augsburg, an der Klosterkirche zu Moosburg, selbst an dem sonst von Sachsen beeinflussten St. Peter zu Salzburg, am Dom zu Sekkau und noch zu Gurk (Fig. 11) wenigstens insoweit, als die Kreuzarme nicht über die Seitenschiffe vorspringen. In Schwaben ist dies Schema für Stiftskirchen (Sindelfingen) wie für Stadtpfarrkirchen (in Brenz, hier mit Altarhaus) das gewöhnliche, mit einer merkwürdigen Vorliebe für rechteckige Ummantelung (Neckarthailfingen) verknüpft, welche schliesslich zu rechteckigen Apsiden und Chorschluss überhaupt führt (Denkendorf). Bei dieser Form dienen die Nebenapsiden — bei einschiffigen Landkirchen das Altarquadrat — zugleich als Unterbau der Türme.

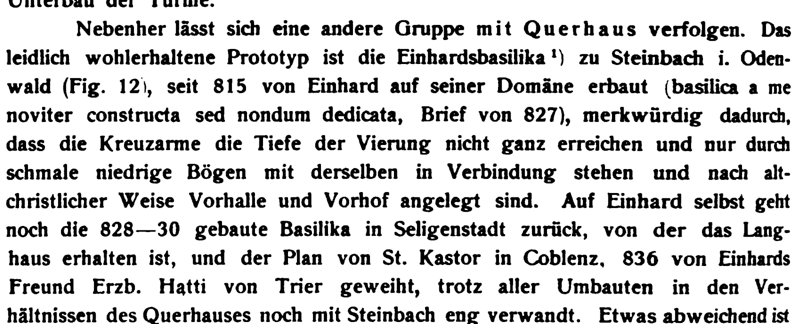


Fig. 12. Basilika in Steinbach.

Nebenher lässt sich eine andere Gruppe mit Querhaus verfolgen. Das leidlich wohlerhaltene Prototyp ist die Einhardsbasilika[1]) zu Steinbach i. Odenwald (Fig. 12), seit 815 von Einhard auf seiner Domäne erbaut (basilica a me noviter constructa sed nondum dedicata, Brief von 827), merkwürdig dadurch, dass die Kreuzarme die Tiefe der Vierung nicht ganz erreichen und nur durch schmale niedrige Bögen mit derselben in Verbindung stehen und nach altchristlicher Weise Vorhalle und Vorhof angelegt sind. Auf Einhard selbst geht noch die 828—30 gebaute Basilika in Seligenstadt zurück, von der das Langhaus erhalten ist, und der Plan von St. Kastor in Coblenz, 836 von Einhards Freund Erzb. Hatti von Trier geweiht, trotz aller Umbauten in den Verhältnissen des Querhauses noch mit Steinbach eng verwandt. Etwas abweichend ist die in St. Leonhard zu Frankf. a. M. steckende Salvatorkirche, 852 durch Rhabanus Maurus eingeweiht, 1228 abgebrochen bis auf die rechteckig ummantelten drei Apsiden[2]). Endlich finden wir den Typ mit dem elsässisch breiten Querhaus in St. Stephan zu Strassburg.

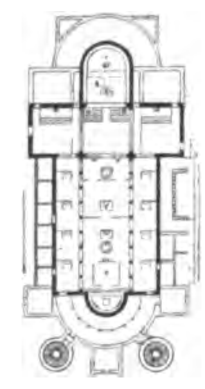


Fig. 13. Kirche im Bauriss v. St. Gallen.

b) Das Altarhaus und die Kreuzbasilika[3]). Eine dem Dreiabsidenschluss entgegengesetzte, aber viel weittragendere Neuerung war die Ansetzung eines Quadrats zwischen Querhaus und Apsis, hervorgegangen aus dem Bedürfnis, für den Altar eine durch die unterbaute Krypta erhöhte Bühne und für grössere Priesterschaft einen breitern, vom Volke auffällig geschiedenen Raum zu gewinnen, daher zunächst nur bei grösseren Stiftskirchen und bezeichnender Weise nie mit Nebenapsiden nachweisbar. Die unermessliche Konsequenz liegt darin, dass nun der „Chor" sich frei und selbständig zu entfalten beginnt, denn in östlicher Richtung war er durch nichts gehemmt, und dass ein Einheitsmass für den Grundriss entstand. Nämlich bei der geraden Durchschneidung des Querhauses durch das Mittelschiff wurde sofort die Notwendigkeit erkannt, die schwankende Breite des Querhauses festzulegen und der des Mittelschiffs gleich zu machen. Das hieraus entstehende Vierungsquadrat wird bis zur Gotik der Gesetzgeber des kreuzförmigen Grundrisses, indem auch die Kreuzarme und das Altarhaus ihm gleichgemacht und

[1]) Adamy, die Einhardbasilika zu Steinbach, Darmst. 1885. — v. Sommerfeld i. Arch. f. hess. G. u. A., N. F. 3.

[2]) F. J. Schmitt, die ehem. karol. St. Salvator-Basilika in Frankf. a. M. Rep. f. Kw. XXIV. 251.

[3]) W. Effmann, die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden I., Strassb. 1899, 138, bes. auch 182 über St. Gallen mit Berichtigung des rekonstruierten Grundrisses.

das Mittelschiff mit drei oder mehr Quadraten entworfen wird. Wir finden den neuen Typ zuerst in Fulda bezeugt, wo unter Abt Bangulf um 800 das Querhaus (transversa domus) vollendet und eine Erweiterung nach Osten, das Altarhaus, angelegt wird, dann am alten Dom in Köln von 814, auf dem Riss von St. Gallen, um 820, in Hersfeld begonnen 831 und in St. Salvator zu Werden, vollendet 875[1]), ohne Querhaus. Die beste Einsicht gewährt der Bauriss von St. Gallen (Fig. 13). Hier bilden drei Vierungsquadrate das Querhaus, $4^1/_2$ kommen auf das Mittelschiff; die halb so breiten Nebenschiffe bestehen aus neun Quadraten und sind durch Holz(?)schranken in Kapellen mit Seitenaltären abgeteilt, wie auch im Mittelschiff die Vierung als Chorus psallentium, die folgenden Quadrate für den Ambo, den „Altar Christi am Kreuz“, den Taufstein (fons) und den Westchor abgeschränkt sind. Das Altarhaus ist durch sieben Stufen erhöht, darunter die Krypta mit einem mittlern die Stufen durchbrechenden und zwei seitlichen Eingängen. Der „quadratische Schematismus“ ist hier glatt durchgeführt. Dass die Theorie in der Praxis noch geringen Widerhall fand, zeigt Hersfeld mit der enormen Ausladung der Kreuzarme und dem verlängerten Chor.

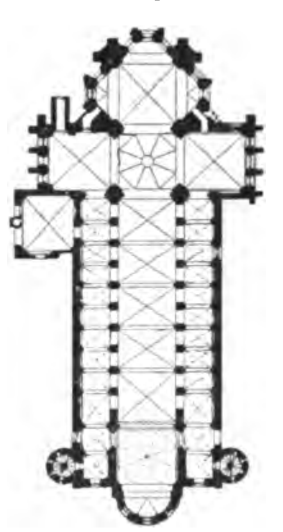


Fig. 14. Dom in Mainz.

c) Der Westchor[2]). Die Geschichte der Doppelchöre (Fig. 14) ist eine der merkwürdigsten Episoden, welche die Kunstgeschichte kennt, ein Beleg dafür, dass das liturgische oder persönliche Bedürfnis einmal alle Schranken des Herkommens und des guten Geschmacks durchbrechen kann. Denn darüber besteht kein Zweifel, dass durch den Westchor die klare Disposition der Basilika, der stufenweise Aufgang zum Heiligsten gestört und eine gesunde Fassadenbildung unmöglich gemacht wird. Die Ursachen der Neuerung sind nicht einheitlich. Vielmehr kann man drei Motive unterscheiden, die Verdoppelung der Titelheiligen, die westliche Grab- oder Denkmalskirche und das Verlangen nach einem Nonnen- oder Winterchor.

Die Verdoppelung der Patrone ist wie in Centula 793—98, dem ältesten Beispiel im Abendland, so in Fulda ausschlaggebend, wo Abt Ansger bis 819 für die Gebeine des grossen Bonifacius, die bis dahin inmitten der Salvatorkirche gestanden hatten, einen Westchor mit Krypta erbaute. Auf dem St. Galler Bauriss ist der Hauptaltar der hl. Maria neu geweiht, der östliche dem hl. Petrus, der westliche als eine Art Entschädigung dem hl. Paulus, der den beiden früheren Kirchen vorstand. Ganz ähnlich der alte Dom in Köln, wo der Westaltar der Maria neugewidmet, der Ostaltar dem früheren Patron Petrus zugeeignet wurde, ebenso in Bremen beim Neubau des Domes unter B. Adelbert 1060 und in Brixen, wo bei Verlegung des Bistums von Säben der ältere Ingenuin einen Compatron im hl. Petrus erhielt. Anderwärts wurde für wertvolle neue Reliquien ein Westchor erbaut, in Mittelzell 1048 für die des hl. Markus, in St. Emmeran zu Regensburg 1052 für die auf dem Marterberg gefundenen Gebeine, im Dom zu Eichstädt 1060 für den Leib des hl. Willibald, der aus der Krypta erhoben wurde.

[1] H. Graf, „Opus francigenum“, Stuttg. 1878. — Ders., neue Beiträge zur Gesch. der kreuzf. Basilika. Rep. f. Kw. XV. 1. 94. 306. 447, XVII. 128. — Dehio, ebd. XVI. 217.

[2] H. Holtzinger, Über Ursprung und Bedeutung der Doppelchöre. Lpz. 1881. — Kraatz in Zs. Harz. V. X. 216. — Otte I. 55. — Dehio u. v. Bezold I. 167.

Als Denkmalskirchen erscheinen die Westchöre in St. Michael zu Hildesheim, wo B. Bernward, am Dom zu Worms, wo B. Burchard (1000—1025) ihre Grabstätten wählten, in Laach, wo 1130 die Gebeine des Stifters Pfalzgraf Heinrich beigesetzt wurden und beim Dom zu Naumburg, der nach 1248 von B. Dietrich II. für die Standbilder der Domstifter errichtet wurde. Über die Bestimmung der Westchöre des Münsters zu Bonn, 11. Jh., der Prämonstratenserkirchen Arnstein 1139 und Knechtstedten um 1200 und der Augustinerkirche Schiffenberg 1141 ist die Tradition verloren.

Für Nonnenklöster empfahl sich der Westchor mit Empore, von der aus die hl. Frauen den Blicken der Laien entzogen dem Gottesdienst folgen konnten. So in Essen 947 in Erneuerung der Anlage von 874, in Gernrode (12. Jh.), in Drübeck, mit unterbauter Krypta in St. Cäcilia zu Köln (10. Jh.) und Hadersleben 961; rechteckig geschlossen, nur als verlängertes Mittelschiff gestaltet bei den sächsischen Nonnenklöstern Gandersheim, Frose, Hecklingen, Frankenberg b. Goslar und St. Moritz b. Hildesheim. So auch die Winterchöre bei Männerklöstern, über deren „leichte Heizbarkeit" doch Zweifel entstehen, in Hersfeld, Ilbenstadt, Ellwangen, Gurk, St. Jakob in Regensburg, St. Godehard in Hildesheim, Königslutter, Hamersleben u. a. Schliesslich wählte man den Westchor der Mode folgend, wenn von dieser Seite ein bequemer Eingang nicht möglich war, wie bei den Domen zu Paderborn und Münster. In der Ausführung ergaben sich wieder zahlreiche Möglichkeiten. Das gewöhnliche ist die halbrunde Apsis, mit äusserer rechteckiger Ummantelung nur in Essen, Mittelzel, Bonn, Bamberg (St. Jakob) und Eichstädt; rechteckig in Bremen, Münster und Paderborn; mit mittlerem Eingang unter der Empore in Oberzell, Hersfeld und Gurk.

Einige gotische Nachzügler belegen das Fortleben des Westchors bis ins 15. Jh., das „Engelchörlein" an St. Sebald in Nürnberg (13. Jh.), an der Kirche zu Nabburg und an St. Stephan in Mainz (Hallenkirche) 14. Jh., an der Katharinenkirche in Oppenheim, wo 1439 das alte Westportal damit überbaut ist und an St. Jakobi in Rothenburg a. T., wo 1453—71 die vorbeiführende Strasse mit einem Chor über 28 Stufen überbrückt wurde.

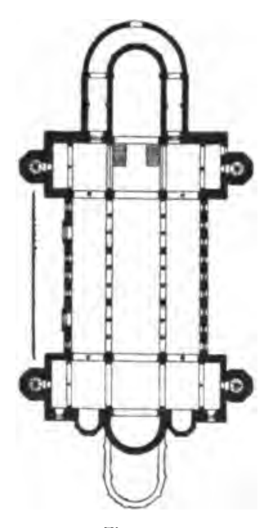


Fig. 15.
St. Michael in Hildesheim.

b) In sächsischer Zeit.

Die unter den Karolingern angeschlagenen Neuerungen sind unter den sächsischen Kaisern befestigt, geläutert und teilweise bis zur Überspannung weitergeführt worden. Die doppelchörige Kreuzbasilika entwickelt sich zum Doppelkreuz, schliesslich zum blossen Westkreuz. Der Dreiapsidenschluss wird organisch mit der Kreuzform vereinigt und die Krypta als Unterkirche ausgebaut. Beim Aufbau kommt der Stützenwechsel und die Empore hinzu s. u.

α) Das Doppelkreuz. Lediglich auf die Forderung der Symmetrie und die mächtige Freude an äusserer lebhafter Gliederung kann man es zurückführen, wenn auch dem Westchor ein Querhaus vorgelegt und unter der Form des Doppelkreuzes zwei gleichwertige Kirchen mit gemeinsamen Langhaus aneinandergerückt wurden. Das erste Beispiel bietet St. Pantaleon in Köln, von Erzb. Bruno, dem Bruder Ottos I. errichtet und zu seiner Grabstätte bestimmt 980, leider der Apsis beraubt. Ihm schliesst sich St. Michael in Hildesheim an (Fig. 15), von B. Bernward 1001 begonnen, mit Dreiapsidenschluss, der später ebenfalls niedergelegt wurde und Reichenau-Mittelzell 1048, dessen Apsis auch gefallen ist. Wahrscheinlich auf Grundlage ottonischer Zeit gehen die Westtransepte der Dome zu Münster

und Paderborn zurück, beide in grossen Dimensionen 13. Jh. erneuert und mit Portalen im Südkreuz. Dagegen in Laach tritt das schmale Querhaus nur im Aussenbau hervor. Das westliche Querhaus ohne Chor, mit Eingang, gewissermassen nur eine grossartige Vorhalle, finden wir in St. Kunibert und St. Aposteln in Köln und St. Quirin in Neuss, welche ganz eigenartige Versuche zur Ausgestaltung der Westfront darstellen.

b) Das Westkreuz ist an einigen Kirchen dieser Zeit nachweislich so aus dem ursprünglichen Doppelkreuz entstanden, dass der Hauptkult sich in den Westchor zog und bei Neubauten das Ostkreuz aufgegeben wurde, so am Dom zu Mainz wahrscheinlich schon beim Neubau unter Willigis 978—1009. In St. Emmeram zu Regensburg wurde bis 1052 der Westchor mit Querhaus und Krypta für die Gebeine des hl. Wolfgang und die Reliquien des hl. Dionys errichtet; eine Nachahmung hat man im Obermünster das. gefunden, indes ist nur die Westhalle mit Nonnenempore ursprünglich von ca. 1010, die Altarnische erst 1704 bei der Umsetzung des Hauptaltars angebaut[1]). Dagegen der Dom von Augsburg war anfänglich westlich orientiert, 994—1006 von B. Luitold mit Querhaus und Apsis wieder aufgerichtet, der Ostchor etwa wie bei St. Emmeran erst nach 1065. Nach Bamberg (1004—1012) (Fig. 16) könnte das Westkreuz durch den Gründer Heinrich II. von Regensburg aus übertragen worden sein; möglich auch, dass das Gelände mit der östlichen Zugangsseite den Plan beeinflusste. Die Gewähr, dass der Gründungsbau des Doms nur das Westkreuz hatte, liegt in der Nachahmung, die sich bei St. Jakob das. noch 11. Jh. unter gleichen Bedingungen vollzog. Hier ist der Ostchor eingenischt und an den breiten Kreuzarmen in seltsamer Verkehrung östliche Apsiden angesetzt. — Das Westkreuz ist nur durch eine kleine Gruppe[2]) und in der kurzen Spanne von 990—1050 vertreten, eine merkwürdige Episode, die doch einigen der bedeutendsten ihre Kirchen dauernde Gestalt gab.

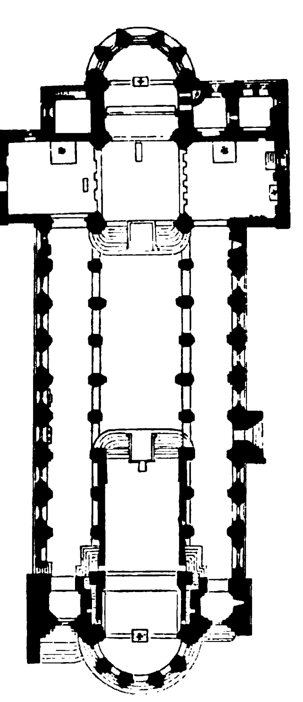


Fig. 16. Dom in Bamberg.

c) Die Ostteile. Wir erinnern uns, dass in karolingischer Zeit der Dreiapsidenschluss und die Kreuzform (mit Altarhaus) noch gegensätzlich nebeneinander standen. Die Vereinigung beider vollzieht sich im Laufe des 10. Jh. und offenbar auf sächsischem Boden. Gernrode[3]) seit 960 bietet das erste Beispiel, die übrigen sächsischen Kirchen folgen fast ohne Ausnahme. Die Gruppierung stand vor zwei Möglichkeiten, je nachdem das Langhaus oder

[1]) G. Hager, Ma. Bauten Regensburgs, München 1897.

[2]) Der Dom zu Worms, den Dehio I. 177 in diesem Zusammenhang nennt, hat das Querhaus im Osten.

[3]) O. v. Heinemann, Gesch. u. Beschr. der Stiftsk. zu Gernrode Zs. Harz-V. 1877, 38.

Querhaus als bestimmend angesehen wurde. Nach dem älteren Schema sind die Seitenschiffe etwas über Verhältnis verbreitert, die Kreuzarme eingezogen und die Nebenapsiden als gerade Fortsetzung und Abschlüsse der Seitenschiffe entworfen (Gernrode, St. Michael in Hildesheim, am entschiedensten bei der Stiftskirche zu Quedlinburg), ein Motiv, das von den Hirsauern aufgenommen und weitergebildet wurde. Bei den späteren Bauten, Drübeck 995, Dom zu Goslar, Ilbenstadt) sind die Kreuzarme in voller Breite beibehalten, die Apsiden ohne Rücksicht auf die Nebenschiffe in die Mitte der Ostwand gesetzt, eine Kombination, die dem Gewölbebau entgegenkam und im rheinischen Übergang bis zur Gotik herrscht.

d) Die Krypta[1]) ist ein Spezifikum der romanischen Baukunst, aus dem Märtyrerkult hervorgegangen und von seinen wechselnden Formen beeinflusst. Bis zur sächsischen Zeit gehen zwei Typen nebeneinander her. Zuerst der altchristlich ringförmige, ein schmaler, unterirdischer Gang, der dem Halbring der Apsis folgt und vom Scheitel einen Stollen rückwärts bis zum Grabe des Märtyrers (confessio) unter dem Hochaltar abzweigt. Erstes Beispiel auf deutschem Boden in St. Lucius zu Chur[2]) vielleicht noch vom Gründungsbau des B. Valentian, gest. 548, in romanischer Zeit westlich durch eine dreischiffige Hallenkrypta, östlich durch eine Grabkammer erweitert. Es folgt die Ostkrypta von St. Emmeram zu Regensburg[3]) mit dem Grabe Emmerams, aus dem Neubau B. Limberts 768—91 und die Ludgeruskrypta in Werden[4]) um 830, wo der Ring eben die Grabkammer umschliesst und einen besonderen Eingang von aussen her im Scheitel hat; denn das wundertätige Grab war beständig von Hilfesuchenden umlagert. Im Bauriss von St. Gallen ist der Gang rechteckig gezeichnet, beiderseits von den Kreuzarmen ausgehend.

Der merowingisch-fränkische Typ weist ein unregelmässiges Konglomerat von Gängen und Kammern auf; in Echternach 8. Jh. sind es deren 8, auf dem Petersberg bei Fulda noch aus Sturmszeit 3 Tonnen, durch eine vierte verbunden, in St. Moritz bei Hildesheim verschiedene Gänge unter der Vierung, in Steinbach vier Kammern, durch kreuzförmige Gänge verbunden, im Dom zu Konstanz drei Kammern mit rechteckigem Verbindungsgang.

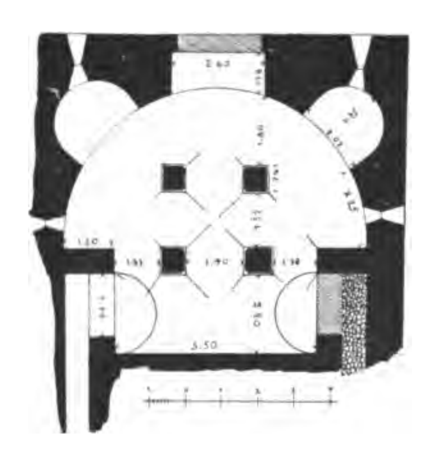


Fig. 17. Kypta i. Rohr.

In sächsischer Zeit werden nun beide Typen gewissermassen in eine höhere Einheit zusammengefasst, die Grabkammer zur Gruftkirche erweitert und durch zwei seitliche Stollen zugänglich gemacht. Eine Etappe auf dem Wege dahin haben wir in der Krypta der Michaelskirche in Rohr zu sehen (Fig. 17), einer kaiserlichen Pfalz der Ottonen, um 950 entstanden, welche man aus der Ludgeruskrypta in Werden entwickeln könnte, indem man das Märtyrergrab herausnimmt und durch

[1]) Rohault de Fleury, La messe II. Par. 1883. — C. Haas in ma. Kunstdm. des Öst. Kaiserstaats II. 161. — Schneider, Nassauer Annalen XIII. 127. — Messner, Mitt. K. K. C. C. IX. — Otte I. 53. — Dehio v. Bezold I. 180.

[2]) W. Effmann, die St. Luciuskrypta zu Chur. Zs. chr. K. VIII. 342, 363, s. a. Entdeckung einer karol. Krypta in Zürich. Chr. Kbl. 1901, 81.

[3]) J. A. Endres, die neuentdeckte Confessio des hl. Emmeran zu Regensburg. R. Qs. IX. 1895, S. 1.

[4]) W. Effmann, Werden I. 34.

die Pfeiler ersetzt, die ein grätiges Gussgewölbe tragen. An jene erinnern auch noch die radialen Nischen und der östliche Eingang. Vollkommen klar zur dreischiffigen Halle entfaltet sind dann schon die Krypta in Gernrode, vollendet 964, in Quedlinburg 962 und die Wigpertikrypta daselbst, ehemals Kapelle der kaiserlichen Pfalz, ein kleines Denkmal von höchster Bedeutung einmal durch die Herumführung der Seitenschiffe um den Altar, dann durch den Stützenwechsel[1]. Noch ins 10. Jh. dürfen die Krypten der Stiftskirche zu Zeitz und des Domes zu Merseburg gesetzt werden (Fig. 18). Und mit diesen Beispielen ist die Entwicklung eigentlich abgeschlossen. Die Krypta ist als Unterbau des Altarhauses und der Apsis wie eine Hallenkirche mit drei gleichbreiten und gleichhohen Schiffen angelegt, welche in das gemeinsame Halbrund auslaufen, die Stützen zuerst (Rohr, Gernrode) Pfeiler, dann meist Säulen oder beides gemischt, die Eingänge zuerst noch doppelt und seitlich, dann gelegentlich auch von vorn die Treppe des Chors durchbrechend. Da die Aussenmauern immer das nötige Widerlager des Gewölbeschubs abgaben, so hinderte nichts, die Anlage auf fünf Schiffe (St. Emmeram West) oder sieben (Salzburg, Nonnberg) zu verbreitern und ebenso ist die Längenausdehnung unbeschränkt, wenn sich der Chor in die Vierung hineinzog (Bamberg Dom) oder sonst eine ungewöhnliche Länge hatte (St. Gereon Köln). Andererseits zweischiffige in Jerichow, Brandenburg Dom, Einbeck u. a. m. Besonders interessant sind die Beispiele, wo bei Hinausrückung des Chores eine zweite Krypta an die erste gelegt wurde wie im Dom zu Trier unter Erzb. Hillinus 1156 bis 69; und im Dom zu Naumburg sind auf diese Art sogar drei Krypten, eine mittlere von ca. 1030, eine östliche und eine Vorkrypta ca. 1180 aneinandergestückt (Fig. 19). Mit den Doppelchören ergaben sich natürlich auch westliche Krypten (Gernrode, Trier Dom, St. Emmeram u. a. m.). Freistehende, den Chören vorgebaute Gruftkirchen in Werden (Ludgeridenkrypta 1059) Essen und Süsteren, von denen nur ein kleiner Schritt zu den Hallenkirchen und -kapellen führt. Die grösste, in drei Kompartimente geteilt, unter Chor- und Querhaus im Dom zu Speier mit den Kaiser-



Fig. 18
Krypta des Doms in Merseburg.

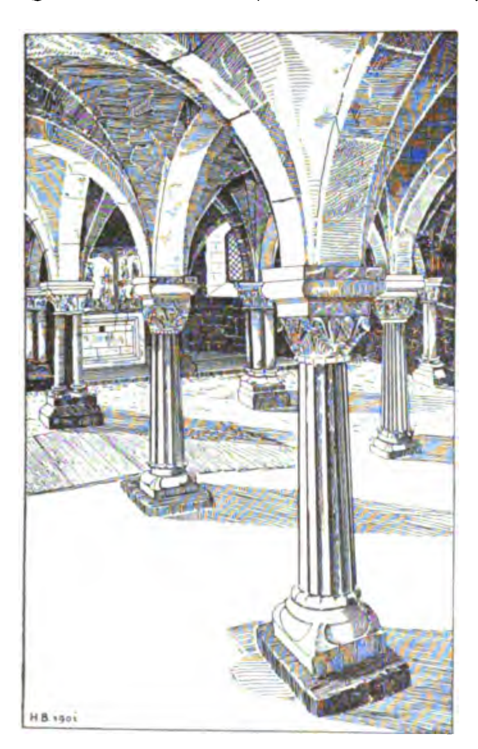
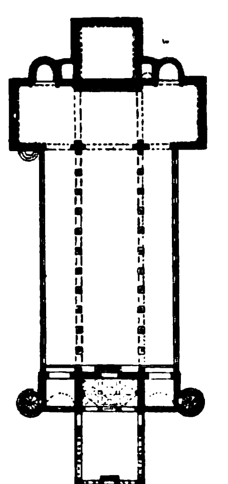


Fig. 19. Krypta des Domes in Naumburg.

[1] Brinkmann, Die Quedlinburger Gruftkirchen Zs. Harz. V. XXIV. 257.

gräbern 827 qm gross, die merkwürdigste unter dem Dom zu Gurk mit sechs Pfeilern und Altären und 100 Säulchen.

Nach 1150 ist die Krypta bei Neubauten schon nicht mehr bräuchlich, da überall die Gebeine erhoben waren und der Kult der Grüfte stockt und schliesslich ganz aufhört. Die Hirsauer vermeiden sie durchaus. — Die gotischen Spätlinge sind teils technisch motivierte Unterwölbungen des Chores wie beim Dom zu Erfurt, teils Grabgewölbe (Lichthof in Hildesheim 1472, Frauenkirche in München 1468) teils Karner, wie vielfach in Österreich mit Eingang vom Kirchhof, auch in Thüringen nicht selten. Doppelgeschossige Kirchen, deren Untergeschoss als Grablege diente, in Wertheim Kilianskapelle, 1472 ossarium der dortigen Grafen, Leonhardskapelle auf dem Harlungerberg, Grablege des Schwanenordens, Kreuzkirche zu Breslau, St. Salvator zu Schw.-Gmünd und zu Passau. Im Barock sind fürstliche Grüfte sehr häufig. Eine merkwürdige Erneuerung des ersten Gedankens ist die dreischiffige Krypta unter St. Paulin in Trier 1760 vom Kanonikus Ph. Esselein mit Altären und Reliquiensärgen ausgestattet.


Fig. 20. Limburg a. H.

c) In fränkischer Zeit.

Unter den Saliern erreicht die Flachdeckbasilika ihre volle Reife. Im Anfang der Epoche tritt uns eine Gruppe von Bauten am Mittelrhein entgegen, welche unter kaiserlichen Auspizien entstanden durch den Zug ins Grosse, die Weiträumigkeit und die fein abgewogene Eurythmie der Verhältnisse weit über das bisher Geleistete hinaus streben, am Ende derselben eine geschlossene klösterliche Bauschule, der Hirsauer, die ihr festes Programm in einer Unzahl von Werken in ganz Deutschland verwirklichten. Dazwischen stehen die Anfänge des Gewölbebaues, die aber erst in staufischer Zeit weitere Kreise ergreifen und deshalb im nächsten Abschnitt besprochen werden.

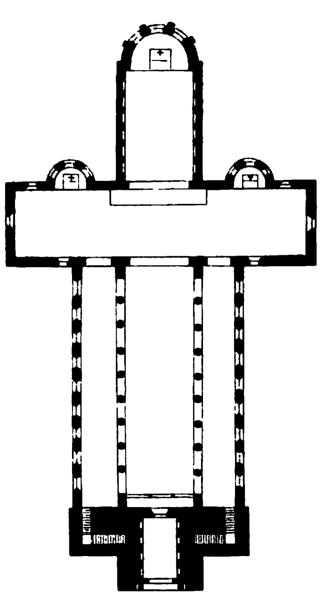
a) Der enge Zusammenhang der kaiserlichen Bauten und ihrer Verwandten und ihr Charakter spricht sich schon in den beistehenden Verhältniszahlen aus.

	Mittelschiff breit	Seitenschiffe breit	Langhaus breit	Langhaus lang	Querhaus breit
Speier Dom	13.87	7.90	34.28	70.78	46.00
Mainz Dom	13.60	6.56	32.10	67.90	46.80
Hersfeld	12 62	6.92	30.00	46.70	57.80
Limburg	11.88	6.60	26.88	46.84	38.14
Worms	11.60	5.70	26.80	45.—	34.70
Kauffungen	8.25	4.04	17 15	30.18	20.20
Heiligenberg	4.57	3.20	12.73	20.—	18.70

Man wird die Dimensionen erst würdigen durch die Überlegung, dass der Dom zu Speier im Schiff fast die Breite des Kölner mit 35.50 m erreicht und darin nur vom Dom in Trier mit 38.30 m und dem Münster zu Ulm mit 48.50 m übertroffen wird.

Der interessanteste Bau ist Limburg (Fig. 20), 1030 von Konrad II. auf einem Felskegel der Haardt an Stelle seines Erbgutes gegründet, 1035 die Krypta, 1042 das Ganze geweiht, ein

Schöpfungsbau ersten Ranges, jetzt Ruine[1]). Mit sicherer Hand ist hier das Notwendige in grossen Zügen entworfen, das Entbehrliche unterdrückt, selbst die Hauptapsis abgeworfen, jeder Raum zweckentsprechend ausgenutzt, wie die Winkel zwischen den Apsidiolen und dem Altarhaus zu Eingängen der Krypta. Besondere Bewunderung verdient neben dem streng quadratischen Schematismus die Disposition der Westfront. In einer Zeit, wo das Schema der Westchöre die Phantasie gefangen hatte, ist hier das System der doppeltürmigen Fassade mit dazwischenliegender Eingangshalle und seitlichen Treppentürmchen entworfen. — Abkömmlinge Limburgs sind die Michaelskirche auf dem Heiligenberg bei Heidelberg[2]) von Abt Reginbald von Lorsch erbaut und die Abteikirche zu Hersfeld seit 1038; eine Vorstufe die Abteikirche zu Kauffungen 1017—23 durch Kaiserin Kunigunde erbaut. — Durch Einfalt und Grösse der Gesinnung wird Limburg weit überragt vom Dom zu Speier, 1030 ebenfalls von Konrad II. gegründet, ursprünglich Flachdeckbasilika mit gleichen Pfeilern, vielfach verwüstet und umgebaut. Wie in Limburg ist der Plan streng quadratisch, ähnlich wie dort die Flankentürmchen mit den Eingängen zur Krypta, die Apsidiolen als geringe Wandnischen sehr verkümmert, die Westfront als offene Halle mit den Kaiserstatuen und dem Schutzbrief Heinrichs III. in goldenen Lettern über dem mittleren Tore; die Stiegen in die Mauerdicke verlegt, die dann über den Seitenschiffen als kühne Türmchen aufsteigen. — Bei den Domen in Worms und Mainz stammt nur die allgemeine Disposition aus dieser Zeit, in Worms ist der Ostchor wie bei Limburg gerade geschlossen.


Fig. 21. Hersfeld.

Hersfeld (Fig. 21) mit westlicher Vorhalle, darüber der Westchor, tritt durch das abnorm breite Querhaus aus aller Überlieferung heraus, zumal auch nach altchristlicher Weise die Vierungsbögen fehlen. Eine Nachahmung bietet der Dom in Würzburg. Woher indes die Überwucherung der Kreuzarme im Münster zu Strassburg, schon 1015 und bei St. Stephan ebenda abzuleiten ist, wird unklar bleiben. Vergl. nachstehende Tabelle.

	Vierung	Kreuzarme	Altarhaus
Strassburg Münster . . .	17.50	19.45—20.80	13.60
„ St. Stephan . .	12	15.50	ohne
Hersfeld	14	20.55	20.55
Würzburg	15.60	20.90	18.75

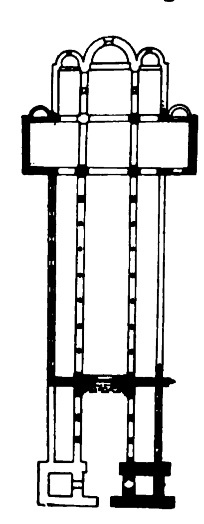
b) Die Hirsauer Bauschule.[2]) Das Kloster Hirsau in Schwaben, welches unter Abt Wilhelm 1069—91 die theokratischen Bestrebungen Clunys im Kampf Gregors VII. gegen Kaiser Heinrich IV. mit glühendem Eifer vertrat und vermöge seiner zahlreichen Tochterstiftungen die nationale Stimmung in ganz Deutschland unterwühlte, hat auch das erste straffe allgemeingültige Planschema der Basilika ausgegeben, das überall mit bezeichnender Folgsamkeit, fast fabrikmässig reproduziert wurde. Zu ihren strengsten Grundsätzen gehört die gänzliche Verwerfung der Krypten und Westchöre. Dafür setzen sie den dreischiffigen Chor oder

[1]) W. Manchot, Kloster Limburg, Mannh. 1892.

[2]) C. Baer, die Hirsauer Bauschule, Freib. i. B. 1897. — Giseke, Ausbreitung der Hirsauer Regel, Halle 1877.

den Fünfapsidenschluss und die doppeltürmige Westfront durch. Dem Gewölbebau gehen sie beharrlich aus dem Wege und so ist es gekommen, dass ihr Ideal, von ca. 1080—1150 in herrschender Geltung, dann fast mit einem Schlage verlassen wurde. Trotzdem atmen ihre Bauten echten Monumentalgeist: Solider Quaderbau, Formenstrenge, reine Profile, die aus dem Kreis und Quadrat konstruiert sind, sparsame Ornamente, Vorliebe für das nackte, hohe Würfelkapitäl u. a. m.

Die beiden Mutterkirchen in Hirsau liegen in Trümmern. St. Aurelius (1060—71) war schon der Vollendung nahe, als Abt Wilhelm, der Führer der Bewegung, dort eintrat, ein verkleinertes Limburg, doch mit Hauptapsis. Wilhelm begann 1082 St. Peter und Paul, eine Säulenbasilika von 97.18 m Gesamtlänge. Die über das Querhaus verlängerten Seitenschiffe schliessen glatt wie der nur wenig vor ihnen heraustretende Hauptchor, dagegen die vorspringenden Kreuzarme mit Absidiolen. Die Ostteile bilden damit eine wohldurchdachte Staffel, zwischen das Langhaus und die Westtürme ist ein offener, später überbauter Vorhof eingeschoben, ein originelles Motiv, das ähnlich nur noch einmal, in Paulinzelle, wiederkehrt, gegen die klare Disposition in Limburg aber zurücksteht. Der platte Chorschluss, der schon den salischen Bauten (Strassburg 1015, Limburg, Worms, Konstanz 1054) eigen ist, hat sich dann den übrigen Hirsauer Kirchen Süddeutschlands mitgeteilt, dem Neubau von St. Aurelius, Murbach, Muri, Schaffhausen. In Bayern drang das neue Schema nicht so gründlich gegen die befestigte lokale Gewohnheit durch. Das Querhaus fehlt noch ganz in Ahnhausen, Fischbachau, Reichenbach am Regen, Petersberg bei Eisenhofen, oder die drei Chöre schliessen in einer Flucht wie in Heilsbronn, Biburg und Prüfening.


Fig. 22. Paulinzelle.

Die strengste und eifrigste Pflege erfuhr das Hirsauer Schema in den Reformklöstern Thüringens und Sachsens[1]). Paulinzelle 1106—30 ist die erste, ziemlich neue Nachahmung von St. Peter und Paul, doch mit Apsiden und so das erste Beispiel des Fünfapsidenschlusses (Fig. 22). Übereinstimmend mit dem Vorbild ist das erste Pfeilerpaar im Langhaus als Untersatz eines Turmpaares gemeint, in St. Peter sind an dieser Stelle auch die Aussenmauern auf 1.50 m verstärkt. Über die „Vorkirche" sind alle bisherigen Angaben irrig. Diese war ursprünglich einschiffig und in Arkaden nach aussen offen, darüber auf einer Holzdecke die Empore für die mit dem Kloster verbundene Siedelei der Nonnen, die indes bald verschwindet. Erst später ist das südliche Nebenschiff eingezogen worden. Genaue Wiederholung von Paulinzelle ist Hamersleben seit 1116, ohne Querhausapsiden, Vorhalle und Türme. Etwas älter als Paulinzelle kann St. Peter in Erfurt sein, Pfeilerbasilika ohne Vorhalle, mit zwei Turmpaaren, das westliche wie bei St. Aurelius, das östliche über den platt schliessenden Seitenchören, die Hauptapsis frühzeitig abgebrochen und ebenfalls platt in der Flucht der Türme geschlossen. Verwandt die Liebfrauenkirche in Halberstadt ohne Querhausapsiden aber mit westlichem und östlichem Turmpaar vor dem Querhaus. Mit Paulinzelle decken sich weiter die Grundrisse von Breitenau in Hessen 1113—42 und Bosau bei Zeitz 1115—25, nur ohne Vorhalle. Geistreiche Weiterbildung in Bürgelin 1140—99, Pfeilerbasilika mit

[1]) Über diese Gruppe vergl. Bergner, die Anfänge der kirchl. Bauk. i. Thüringen. Mschr. G. kirchl. K. II 53—64 und P. Weber, Zs. Thür. G. V. XX. 621.

„staffelförmigem" Fünfapsidenschluss, einem Turmpaar vor dem Querhaus und dreischiffiger Vorhalle. Als Nachahmung der ältesten Hirsauerkirche in Reinhardsbrunn (vollständig abgetragen) gilt St. Ulrich in Sangerhausen seit 1117, bescheidene und enge, gewölbte Pfeilerbasilka, von wo der Fünfapsidenschluss nach Wimmelburg bei Eisleben seit 1121 und Königslutter seit 1135 übertragen ist. Im Süden ist er selten, nur in Gengenbach 1117 (um ein Jh. später noch in Schwarzach a. Rh. und bei St. Veit in Ellwangen).

Auffallend rückständig sind trotz naher Beziehung mit den Hirsauern die Bauten der Prämonstratenser, Vessra z. B. seit 1133 noch ohne verlängerte Seitenschiffe und selbst ohne Vierungsbögen, Jerichow 1159 oder gar erst 1208 mit Flachdecke und Krypta.

d) In staufischer Zeit.

Die Staufer selbst sind nicht mehr in dem Mass wie ihre Vorgänger am Kirchenbau interessiert: dafür treten die grösseren und kleineren Stadtgemeinden mit ihren ansehnlichen Pfarrkirchen in den Vordergrund und hinter den Hirsauern her ein neuer Reformorden, die Cisterzienser. Sie bringen aus ihrer burgundischen Heimat die ersten Regungen der primären Gotik mit, die Vorliebe für den Gewölbebau, der inzwischen in Deutschland selbst erstarkt seinen Einfluss auf die Grundrissbildung ausübte.

a) Die Cisterzienser[1]) verkörpern die schärfste Reaktion gegen die verweltlichten Benediktiner, gegen Cluny selbst, und ihr geistlicher Vater, der hl. Bernhard, hat ihnen eine puritanische Strenge in Sachen der Kunst aufgeprägt. Bekannt ist seine Strafpredigt gegen den Prunk der Kirchen. Die Generalkapitel schärfen unermüdlich diese Sätze ein: Keine ecclesia, keine basilica, nur ein oratorium; die Klöster nicht in Städten, Burgen und Dörfern, sondern in Einöden, keine Steintürme, keine Skulpturen, Gemälde, bunte Fenster oder Pflasterungen, nur kleine Glocken, hölzerne Kelche, statt Bücherschreiben Handarbeit u. dergl. Und doch liess sich der Zeitgeist nicht völlig knebeln. Der Ernst der Gesinnung kam überall der Qualität ihrer Bauten zu gute und durch besondere Umstände marschieren sie überall, namentlich im Osten an der Spitze des technischen und stilistischen Fortschritts. Es hängt dies zusammen mit der Einrichtung der jährlichen Generalkapitel, die jedes Kloster zu beschicken hatte, dem engen Zusammenhang der Mutter- und Tochterklöster und der zahlreichen Künstler im Orden selbst, denen in den Laienbrüdern eine Schar geschulter Arbeiter zur Verfügung stand. So kommt es auch, dass ihre Kunst international ist, die gleichen Züge an der Ostseeküste, in Ungarn, in Spanien und Italien zeigt.

Für den Grundriss bestimmend waren die Vorschriften, dass Laien von der Kirche möglichst ausgeschlossen sein sollten — gegen Frauen ist dies überall festgehalten — dass jeder Priester des Ordens jeden Tag mit Messelesen beginne und

[1]) R. Dohme, die Kirchen des Cisterzienserordens in Deutschl. Lpz. 1869. — W. Lübke, Fünf Cisterzienserabteikirchen Org. chr. K. 1853. — R. Rahn, die Kirchen des Cisterzienserordens in d. Schweiz. Mitt. hist. antiq. Ges. Zürich XVIII. H. 2. — Dehio, Zwei Cisterzienserk. Jb. Ks. pr. St. XII. 1891. Monographien: Maulbronn v. Klunzinger 1861, v. Paulus, Stuttg. 1888, Bebenhausen Ders. 1882. — Heiligenkreuz in Kunstd. d. österr. Kaiserstaates I. (mit allg. Einleitung v. Feil). Langheim, Baier, Würzb. 1896. Kerzer Abtei, L. Reissenberger, Hermannst. 1894. — Matthäi, Beitr. z. Baugesch. der Cisterz. Darmst. 1893.

dass die zur Feldarbeit eilenden Laienbrüder ihren Gottesdienst für sich hatten. Hiernach wurde die Priesterkirche schärfer als bisher von der Laienkirche (durch einen Lettner) getrennt, die Chorseite aber zur Aufstellung vieler Altäre in getrennten Kapellen hergerichtet. Die Türme fehlen, das Westportal führt unmittelbar in die Kirche, vereinzelt ist (in Maulbronn, Wettingen, Georgenthal) eine breite Vorhalle angelegt. Die Bauten der Frühzeit folgen hie und da dem ländlichen Typus der Flachdeckbasilika, bei den späteren ist immer der quadrische Schematismus des gebundenen Systems massgebend.

In der Überwucherung der Chorseite treffen die Cisterzienserbauten mit den Hirsauer zusammen; aber während die Tendenz dieser auf Erweiterung des Chors geht, lösen jene die Ostteile in ein System von abgeschlossenen Kapellen auf, die vielfach ganz bedrohlich in das Querhaus eingreifen. Vorbildlich waren auch hierin die Mutterklöster. Und wenn wir das von Dehio aufgestellte Schema als richtig annehmen, so lassen sich die deutschen Varianten auf Citeaux I. u. II., Clairvaux I. u. II. und Morimund II. zurückführen.

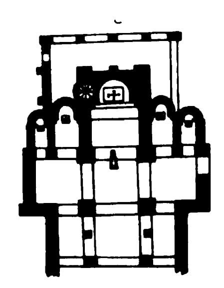
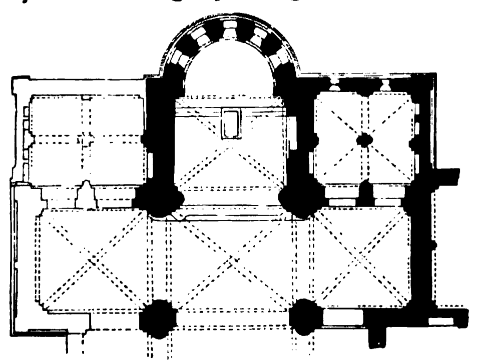


Fig. 23. Georgenthal.

Citeaux I. Die Hauptapsis schliesst geradlinig, die vier Nebenkapellen treten staffelförmig dagegen zurück. Einziges Beispiel ist Georgenthal b. Gotha (Fig. 23), beg. 1143, wo die Hauptapsis innen kreisförmig, aussen davor ein merkwürdiger Umgang in Breite des Langhauses. Die merkwürdigste Kreuzung von Hirsauer- und Cisterziensergewohnheiten in einem Benediktinerkloster, das keinem der beiden Sekten folgte, bietet Bürgelin s. o. S. 48.

Morimund II. Der Chor schliesst in einer halbrunden Apsis, neben ihm vor dem Querhaus je zwei Zwillingskapellen; ganz rein nur in Bronnbach (Baden) 1190—1222, wo leider die





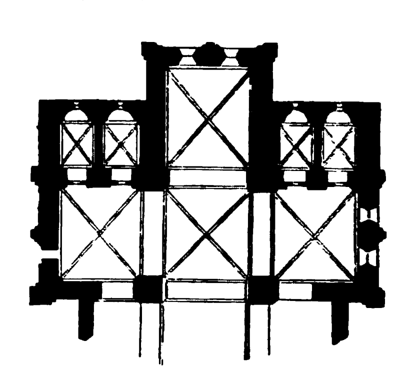


Fig. 24. Lehnin. Fig. 25. Lokkum.

Nebenkapellen bis auf kurze Stümpfe abgebrochen sind. In Lehnin beg. 1180 (Fig. 24) sind die zweijochigen Seitenkapellen nur durch eine zungenartig mit der Ostwand verbundene Säule getrennt, danach Dobrilugk seit 1180 (nur Hauptchor erhalten) und Chorin nach 1200 ebenso; in Welehrad (Mähren) 1200—38 die beiden äussersten Kapellen mit Apsiden versehen, in Zinna seit 1170 die fünf Apsiden innen und aussen polygon ummantelt.

Clairvaux II. Der Hauptchor und die etwas zurücktretenden Zwillingskapellen sind platt geschlossen, das überwiegende Schema in Deutschland, zuerst nach 1137 in Pforte, der Hauptchor 1250 gotisch erweitert[1]), in Colbatz ebenso, in Marienthal b. Helmstädt 1138, in Lokkum 1143 die Kapellen innen rund (Fig. 25), in Maulbronn (voll. 1178) und Eberbach (voll. 1186) mit jederseits drei Kapellen, ferner in Wörschweiler, Kappel i. Schweiz etc.

[1]) Leidich, die Kirche u. der Kreuzgang des ehem. Cist.-Klosters in Pforta. Berl. 1898.

Citeaux II. Die Ostteile sind vollkommen mit Kapellen umsetzt, entweder in fortlaufendem Umgang oder in einzelne Kammern getrennt. Einfacher Kapellenkranz in Marienfeld b. Gütersloh (voll. 1122), Arnsburg 1174, Umgang und Kapellenkranz in Riddagshausen[1]) 1275 und Ebrach b. Bamberg (Fig. 26) 1285. Einen derartigen Chor zeichnete Villard in seinem Skizzenbuch mit der Bemerkung: Vesci une glize delquarie ki fu esgardee a faire en lordene d'Cistiaux, „dies ist eine viereckige Kirche, entworfen für den Orden von Citeaux."

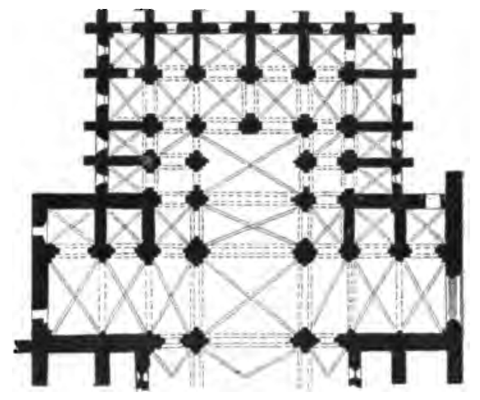


Fig. 26. Ebrach.

Clairvaux III. Erweiterung von Morimund II. derart, dass durch angefügte Kapellen ein halbrunder Umgang um den Chor entsteht. Einziges Beispiel ist Heisterbach. (S. Fig. 45.)

Sonst einfach platter Chorschluss, namentlich bei Nonnenklöstern wie in Altenkamp 1128. In Walkenried fünfschiffiger Hallenchor mit vortretendem Dreiachtelschluss, in Altenberge französischer Kathedralchor.

b) Das gebundene System. Haben wir es bisher mit Bestrebungen zu tun gehabt, welche vom Grundriss ausgehend den Oberbau bestimmten, so wird nun bis tief in spätgotische Zeit hinein der Grundriss vom Oberbau, von der gewölbten Decke bestimmt. Die romanische Baukunst operiert wesentlich mit dem Kreuzgewölbe, welches sich regelrecht nur über quadratischen Feldern errichten lässt. Nun ist uns in mehreren Stadien der Entwicklung (St. Gallen, Limburg) schon der „quadratische Schematismus", ein natürliches Hilfsmittel zur Gewinnung guter Verhältnisse bei der Flachdeckbasilika entgegengetreten; bei der gewölbten wird er zum Prinzip Zunächst werden Mittelschiff und Querhaus genau in Quadrate aufgeteilt, dann die Seitenschiffe in halber Mittelschiffbreite angelegt und in Quadrate geteilt, von denen je zwei mit einem Quadrat des Mittelschiffs eine Einheit, die Travee, bilden. Diese Planbildung, bei der das Vierungsquadrat die Masseinheit für alle angegliederten Teile bildet, nennt man das „gebundene System". Die weitere Konsequenz ist der Stützenwechsel. Er ist schon in sächsischer Zeit zur Belebung und Gliederung der Arkadenreihe vorgebildet (Gernrode) ohne eigentliche organische Bedeutung. Im gebundenen System wird er notwendig und unentbehrlich, da jeder zweite Pfeiler, dem die Last der Mittel- und Seitenschiffsgewölbe aufgebürdet wird, entsprechende Verstärkung verlangt.

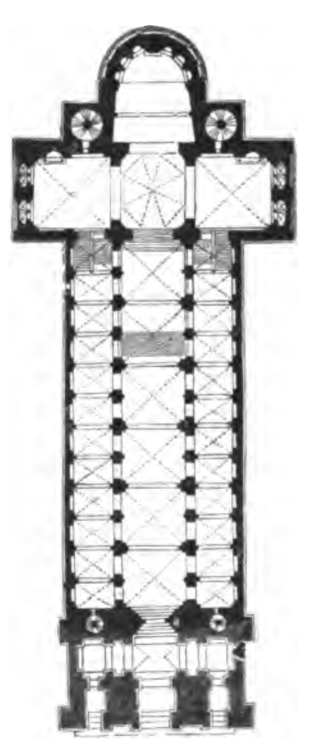


Fig. 27. Dom zu Speier.

Den ersten wohlbezeugten Gewölbebau grossen Stils haben wir im Dom zu Speier[2]) zu sehen (Fig. 27), der nach 1080 unter Kaiser Heinrich IV. von Benno v. Osnabrück teilweise neu

[1]) H. Pfeifer, das Kloster Riddagshausen. Wolffenb. 1897.

[2]) W. Meyer-Schwartau, der Dom zu Speier. Berl. 1893.

aufgebaut und eingewölbt wurde. Der Dom von Mainz[1]) folgte nach dem Brande von 1081 nach — beide haben aus früheren Anlagen noch überbreite Seitenschiffe (s. Tabelle S. 46). Langsam breitete sich zunächst an kleineren Bauten die Wölbung im Rheinland aus (St. Moritz in Köln 1144, zahlreiche Pfarrkirchen in Westfalen, St. Godehard in Hildesheim 1133, Königslutter 1135 beide später zur Flachdecke zurückkehrend, dann im Backsteingebiet die Dome Heinrichs d. Löwen in Braunschweig, Ratzeburg und Lübeck seit 1173, am Mittelrhein die Cisterzienserkirche Eberbach 1150—56 und das reifste Werk, der Dom zu Worms 1181).

Abgesehen von der Befestigung der Innenverhältnisse hat die Wölbung keinen weitergehenden Einfluss auf den Grundriss gübt. Aus den langen Strebungen und Versuchen war mit Abstrich der mönchischen Überwucherungen ein mittleres Schema der kreuzförmigen Pfeilerbasilika mit westlichem Turmbau und Dreiapsiden-

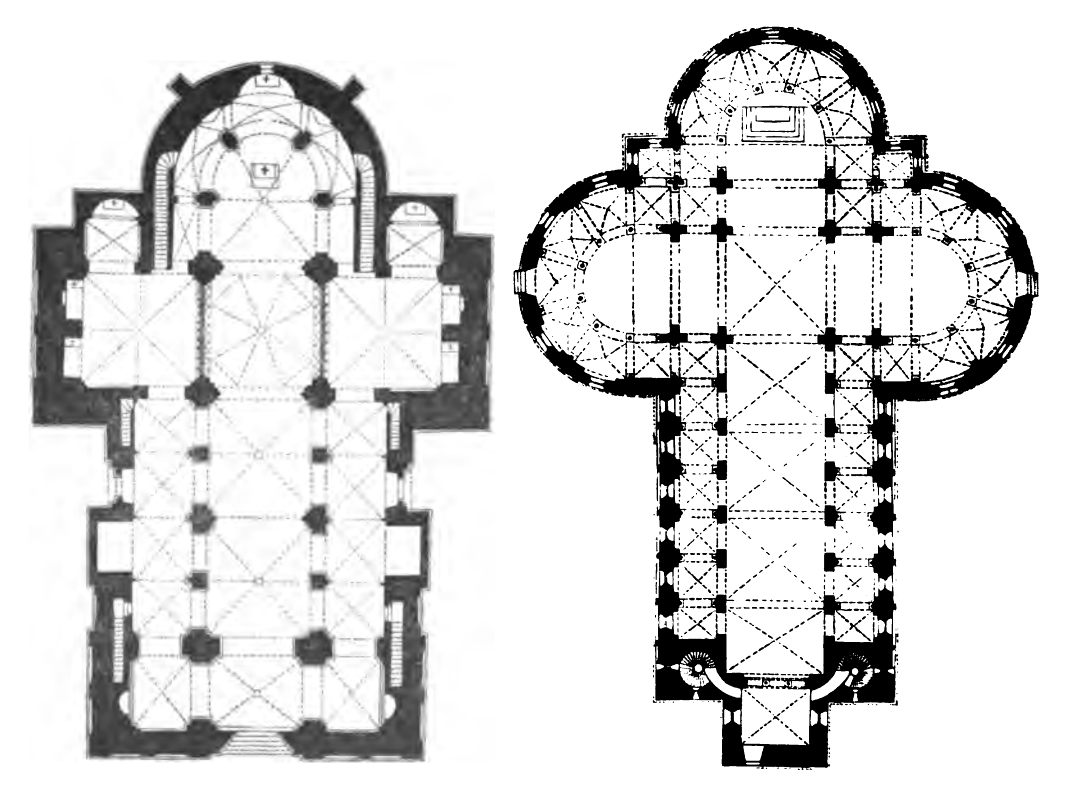


Fig. 28. Limburg a. L. Fig. 29. St. Maria im Kapitol zu Köln.

schluss siegreich hervorgegangen, das sich beim Gewölbebau durchaus empfahl, nur dass die Masse anfänglich enger und vorsichtiger werden und überall ein Zug nach konzentrierter Festigkeit zu bemerken ist. Dies tritt namentlich bei den Pfarrkirchen zu Tage, die das Langhaus auf drei, höchstens vier Joche beschränken und dadurch eine Kreuzform von fast zentraler Haltung gewinnen (Fig. 28). Am deutlichsten kommt dieser Gedanke in der auf Köln und Umgegend beschränkten Dreikonchenfamilie zum Ausdruck, deren Vorbild St. Maria im Kapitol ist (Fig. 29). Hier baute Erzb. Hermann II. um 1150 auf den Fundamenten eines

[1]) F. Schneider, der Dom zu Mainz. Berl. 1886.

Römerpalastes, der im Grundriss einem Vierpass gleichend im 8. Jh. zur Kirche umgewandelt war, eine neue Kirche, indem er westlich ein Langhaus vorlegte und dessen Seitenschiffe als Umgang innerhalb der alten Mauern herumführte. Nachahmungen dieser aussen und innen gleich wirkungsvollen „Kleeblattform", doch ohne Umgang, in Köln St. Aposteln, Gross St. Martin, St. Andreas, St. Pantaleon, St. Quirin in Neuss, Liebfrauen in Roermund, Krypta in Klosterrath, hier unverständlicherweise mit „opere longobardico" bezeichnet. Halbrunde Kreuzarme beim Münster zu Bonn und zu Plettenberg i. W. Nachwirkung noch im Martinschor des Mainzer Doms, dessen Quadrat in drei polygone Apsidiolen ausladet.

c) Für kleinere Kirchen, die sich seitlich vom Weg der führenden Bauten entwickelten, ist der Grundriss durch alle Variationen von Verkürzungen und Abstrichen gesucht worden. Teils sind die Apsiden, teils das Querhaus, (Fig. 30), teils mit Beibehaltung des Querhauses die Seitenschiffe weggelassen worden (häufig bei Nonnenklöstern in Westfalen). Für Landkirchen[1]) hat sich eine ganz kurze Fassung festgesetzt. Das Langhaus mit westlichem oder seitlichem Eingang und kleineren Fenstern öffnet sich in einem oft auffallend engen Triumphbogen gegen das schmalere, quadratische Altarhaus, an welches die Halbrundapsis angelehnt ist. In einzelnen Gegenden schliesst letztere ebenfalls platt, in anderen fehlt sie. Die Stellung des Turmes wechselt. Meist erhebt er sich über dem (gewölbten) Altarhaus, regionär über dem Westeingang oder über einer schmaleren Vorhalle vor demselben, noch seltener zu seiten des Altarhauses. Kapellen gehen in der Verkürzung noch weiter und rücken gleich Schiff und Apsis zusammen.



Fig. 30. Kirche in Brenz.

2. Der Aufbau.

a) Die Flachdeckbasilika.

Das System des Aufbaues bot bei der Flachdeckbasilika nicht eigentlich Probleme, stellte aber an das Raumgefühl des Architekten und die technische Fertigkeit der Arbeiter immerhin hohe Anforderung. Denn wie die Wirkung des Innern wesentlich von den Verhältnissen der Breiten und Höhen[2]), der Arkaden, Bögen und der Beleuchtung abhing, so die Standfestigkeit von der Güte des Mauerwerks. Wenn auch die Durchschneidung von Lang- und Querhaus, die Vierungsbögen und etwaige Flankentürme eine gewisse Verstrebung boten, so waren namentlich die langen Mittelschiffmauern gegen ihre eigene Oberlast, den Druck und Schub des Daches und den Winddruck wesentlich nur auf die eigene Kraft angewiesen. So ist denn auch — besonders bei geringem Material — auf gesteigerte Mauerdicke, enge Stützenstellung und geringe Öffnungen gehalten worden.

Das Interesse konzentriert sich vornehmlich auf die Form der Stützen. Das

---

[1]) PFEIFER, Ma. Dorfkirchen im Hzt. Braunschweig. Zs. f. Bauw. 1882, 242, 386. — BERGNER in kirchl. Jb. f. Hzt. S.-A. I. 20, II. 68. — L. GURLITT, die Dorfkirche. Sächs. Volkskunde. Dresden 1900, 363—381. Verzeichnis Otte II. 227, 248.

[2]) Beispielsweise im Mittelschiff: Reichenau-Unterzell 10.5 : 12,7; St. Emmeram 13 : 17.5; Hirsau St. Aurelius 6 : 10.5; Konstanz 11.4 : 18; Limburg 12 : 23, Paulinzelle 7.8 : 17.6; Halberstadt Liebfrauen 9.2 : 16.5; St Godehard 10.2 : 20.

System hat bis auf die sporadischen Emporenbauten keine Fortbildung erfahren. Auf den Aussenbau wird später im Zusammenhang eingegangen werden. Dass zu den karolingischen Neuerungen auch die Einführung des Pfeilers gehört, ist schon oben bemerkt. Die Freude an Abwechselung gab die Kombination von Säule und Pfeiler an die Hand. Danach treten uns die drei Typen der Säulen-Pfeiler- und stützenwechselnden Basilika entgegen.

1. Die Säulenbasilika. Gewiss hat man die mit der christlichen Antike übernommene Säule als vornehmer empfunden, mehrfach die Trommeln aus den Römerbauten benutzt und Karl d. Gr. liess für das Münster zu Aachen, Otto d. Gr. für den Dom in Magdeburg antike Säulen durch Maultiere über die Alpen führen. Aber die Schwierigkeiten des Materials, der Bearbeitung und des Transportes standen mehr als wir heute ermessen können ihrer allgemeinen Verbreitung entgegen. Die reine Säulenbasilika ist in einzelnen Gegenden, wie in Bayern und Österreich, ganz fremd geblieben, am Unterrhein, in Nordostdeutschland selten. In karolingischer Zeit ist sie für Fulda und den alten Dom in Köln bezeugt, auf dem St. Galler Riss angedeutet. Ihre eigentliche Heimat ist der Oberrhein, wo die Ober- und Niederzell auf der Reichenau, Petershausen Ende 10. Jh. vorangehen. Ihnen folgen die salischen Bauten, Limburg, Hersfeld, Kauffungen, dann mit besonderer Vorliebe die Hirsauer und Verwandte, St. Peter-Paul und St. Aurelius, Schaffhausen, Dom zu Konstanz, Stein a. Rh., Schwarzach, Alpirsbach, Faurndau, Neckarthailfingen, Münch-Aurach, Heilsbronn, St. Jakob in Bamberg, Paulinzelle, Hamersleben (Fig. 31), Richenberg b. Goslar, die Prämonstratenserkirchen



Fig. 31. Hamersleben. Nach Messbild.

U. Frauen in Magdeburg und Jerichow. Recht zahlreich im Elsass, wo St. Georg in Hagenau hervorragt. In Bayern einzig die Schottenkirche in Regensburg, in Köln St. Georg, in Westfalen Neuenheerse und Hardehausen, in Hessen Philippsthal; schon mit Spitzenbogenarkaden Oberstenfeld, Weinsberg, Creilsheim, Merzig a. d. Saar.

2. Der Stützenwechsel besteht darin, dass Pfeiler mit Säulen alternieren und kommt nur in zwei Gruppen, in Lothringen und am Harz vor. Dort zuerst in Echternach 1031, in Susteren, Roth a. d. Ur, im Elsass in Surburg, Lutenburg, Hattstadt. Älter und reichhaltiger sind die Beispiele in Sachsen, wo die Wipertikrypta ca. 900 vorangeht; dann als Architypus Gernrode, mit zweisäuligem Rhytmus Quedlinburg (Fig. 32), St. Michael, St. Godehard, Dom in Hildesheim, Dom in Goslar, Wunstorf und durch Klosterbeziehungen übertragen Seckau in Steiermark; einfacher Wechsel in der Mehrzahl der Nonnenstifter: Huyseburg, Ilsenburg, Drübeck, Heiningen, sämtlich 11. Jh., weiter verbreitet im 12. Jh., in Bursfelde, Wilhelmshausen, Amelunxborn, Hecklingen, Merseburg (Neumarkt), Eisenach (St. Nikolai), aus 13. Jh. Wiebrechtshausen. Vereinzelt Reichenbach und Ziegenhain in Hessen, St. Burkhard in Würzburg. Unregelmässiger Wechsel in Oberstenfeld, St. Nikolai in Reichenhall, St. Peter in Salzburg. Das Echternacher System, Verbindung der Pfeiler durch höhere Blendbögen nur noch in Susteren, Huyseburg, Ilsenburg und Drübeck und bei der ersten Anlage von Pforte.

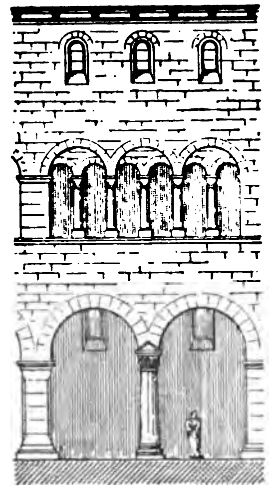


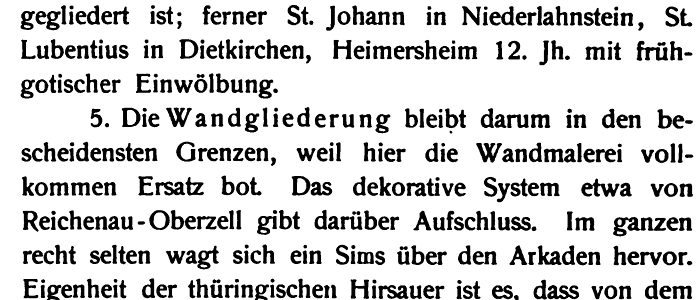
Fig. 32. Stiftskirche in Quedlinburg. Nach Messbild.

3. Die Pfeilerbasilika ist die kunstloseste und verbreitetste Form. Der Pfeiler empfahl sich durch geringere Ansprüche an das Material und die Technik und die grössere Tragfähigkeit. Er kommt zuerst in Steinbach vor, hier aus Ziegeln aufgemauert, dann an den übrigen, oben S. 39ff. genannten karolingischen und sächsischen Bauten. Dann besonders grossartig im Dom zu Speier, in Bamberg, Augsburg, Würzburg, überall in Bayern, Österreich, am Unterrhein, im Backsteingebiet und bei den Granitkirchen, selbst bei der Mehrzahl der thüringischen Hirsauerbauten, allgemein bei Cisterzienserkirchen; natürlich auch im Gewölbebau.

4. Emporen über den Seitenschiffen sind im Bereich der Flachdeckbasilika eine geheimnisvolle Erscheinung, da sie in gewisser Verbindung mit dem Stützenwechsel, dem Centralbau und den Anfängen der Wölbung zu stehen scheinen.

Auch hierin hat Gernrode den Vortritt (Fig. 33), wo die Empore zu einer reichen, malerischen Gliederung der Sargmauern geführt hat. Verwandt St. Ursula in Köln, wo ausserdem die Obermauer durch aufsteigende Lisenen[1]) und Rundbogenfries unter der Decke — wie sonst nur beim Aussenbau — gegliedert ist; ferner St. Johann in Niederlahnstein, St. Lubentius in Dietkirchen, Heimersheim 12. Jh. mit frühgotischer Einwölbung.





5. Die **Wandgliederung** bleibt darum in den bescheidensten Grenzen, weil hier die Wandmalerei vollkommen Ersatz bot. Das dekorative System etwa von Reichenau-Oberzell gibt darüber Aufschluss. Im ganzen recht selten wagt sich ein Sims über den Arkaden hervor. Eigenheit der thüringischen Hirsauer ist es, dass von dem Arkadensims Leisten auf die Kapitäle herabsteigen und so eine „rechteckige Arkadenumrahmung" entsteht (Paulinzelle, St. Peter in Erfurt, Bürgelin, Hamersleben, St. Godehard, Seckau). Einzigartig ist die Füllung der Bogenzwickel mit Engelsfiguren in Hecklingen und im nördlichen Seitenschiff von St. Michael mit Stuckreliefs der Seligpreisungen.

b) Die gewölbte Basilika.

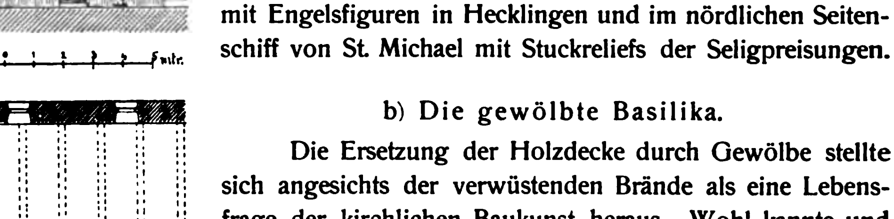


Fig. 33. System von Gernrode.

Die Ersetzung der Holzdecke durch Gewölbe stellte sich angesichts der verwüstenden Brände als eine Lebensfrage der kirchlichen Baukunst heraus. Wohl kannte und übte man den Gewölbebau in einer seit den Römerzeiten nicht unterbrochenen Tradition bei Centralkirchen, Krypten, Apsiden und Turmunterbauten, wo die kleinen Spannweiten und die sichere Widerlagerung keine Schwierigkeiten bot. Auch die Einwölbung der Seitenschiffe war gefahrlos, obwohl in Deutschland grössere Versuche damit nicht gemacht wurden. Das Problem lag bei der Basilika in der Einwölbung des Mittelschiffs, wo der Seitenschub der Gewölbe die Hochmauern auseinander zu treiben drohte. Und man hatte ihm vorläufig nichts entgegenzusetzen als die Verstärkung der Mauern. Das Wagnis ist ohne eigentliche Versuche im kleinen gleich in den mächtigsten Dimensionen am Dom zu Speier 1080 gemacht und dann wie oben berührt in den Rheinlanden und Mitteldeutschland mit steigendem Interesse wiederholt worden. Das 12. und 13. Jh. sind angefüllt mit den lebendigsten Bestrebungen, die Form und Technik des Kreuzgewölbes und das System der Widerlagerung zu verbessern. Sie sind nicht zum Abschluss gekommen, da die französische Gotik ein Gewölbesystem mitbrachte, das allen heimischen Versuchen weit überlegen war. Wir haben die Wölbformen, die Technik und das System des Aufbaues zu betrachten.

1. Das **Gewölbe**. Das **Tonnengewölbe**, welches als Halbcylinder auf

[1]) Diese senkrechte Gliederung bisher nur noch einmal im Ostjoch des Langhauses im Dom zu Naumburg zu belegen.

einer fortlaufenden Unterschalung hergestellt wird, ist in den karolingischen Krypten, in den Anfängen der sächsischen Kunst, hier oft mit Stichkappen an Stelle des Kreuzgewölbes (Rohr, Quedlinburg), sonst für kleine Kapellen, Türme, Altarquadrate und kurze Zwischenjoche angewandt worden, ohne dass seine Vorteile und seine Bildungsfähigkeit erkannt worden wären. Erst die spätere Gotik und das Barock haben es zu Ehren gebracht.

Das Kreuzgewölbe ist aus der rechtwinkligen Durchschneidung zweier Tonnen entstanden. Die Benennung der Teile, welche im folgenden gebraucht wird, ist diese (Fig. 34 a).

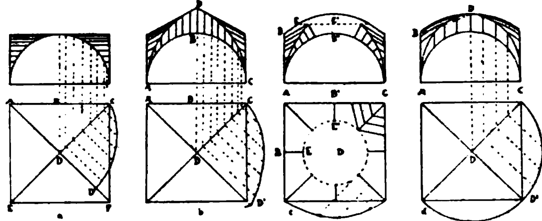


Fig. 34. Arten des überhöhten Kreuzgewölbes.

Das Gewölbefeld *ACEF* heisst Joch, die Bögen, welche an die Umlassungsmauer grenzen *AE*, *CF* Schildbögen, diejenigen, welche zwei benachbarte Joche trennen *AC*, *EF* Gurtbögen, die sphärischen Dreiecke *ADE* etc. Kappen, die Linien, in welchen sie zusammen schneiden *AF*, *EC* Diagonalbögen oder Grate, der Durchschnittspunkt *D* Scheitel, die höchste Linie der Kappen *BD* etc. Scheitellinie.

Das regelrechte Kreuzgewölbe (Fig. 35) ergibt lediglich ein quadratisches Feld und kann nur über einem genau quadratischen Grundriss angewandt werden. Ausserdem bilden die Diagonalbögen, in denen sich der Druck konzentriert, Ellipsen, welche einen ganz unverhältnismässigen Seitenschub äussern und sich leicht am Scheitel durchdrücken. Aus diesen Gründen ist es weit weniger gebraucht worden als man gewöhnlich denkt. Vielmehr sind schon in Speier und dann fortlaufend Versuche gemacht, diesen Schwierigkeiten in doppelter Richtung auszuweichen, einmal durch Erhöhung des Scheitels mit Beibehaltung quadratischer Felder und runder Schildbögen, ein andermal durch Umformung der Schildbögen mit Beibehaltung des graden Scheitels.

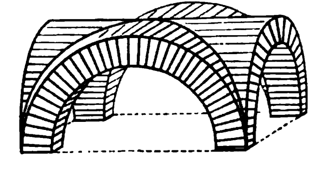


Fig. 35. Regelm. Kreuzgewölbe.

a) Am häufigsten ist die erstere Gattung der überhöhten Kreuzgewölbe. Hier wird jedes Joch für sich behandelt und vom folgenden durch einen Gurt getrennt. Für die Überhöhung ergaben sich drei Möglichkeiten. 1. Der gerade Stich: die Kappen steigen geradlinig zum Scheitel (Fig. 34 b). Die Grate *CD* werden Kurven, die sich im Scheitel kreuzen, dem Spitzbogen nahe kommend, statisch sehr günstig, Beispiele in Klosterrat, Battenfeld, Königslutter, Eberbach. 2. Der konische Stich (Fig. 34 c). Die Kappen steigen nur bis zu einer gewissen Höhe, der obere Teil wird mit einer Kugelfläche eingedeckt. (Vorkrypta in Naumburg.) 3. Der Bogenstich mit Busung (Fig. 34 d). Die Grate bilden Halbkreise, die Kappen steigen busig über einer auf der Schalung *BD* durch Erdauftrag hergestellten Kugelfläche. Neben dem geraden Stich ist dies die häufigste Form besonders bei Mittelschiffgewölben (Dom zu Speier um 1180, Laach, Knechtsteden, Naumburg).

b) Das geradscheitlige Kreuzgewölbe über Rechteckfeldern kann über durchlaufender Längstonne angelegt werden. Die Quertonnen werden auf drei verschiedene Arten zu gleicher Höhe gebracht. 1. Mit gestelztem Rundbogen (Fig. 36 a), wobei jedoch die Grate in der Untersicht hässliche geschwungene Linien ergeben (Ostjoche der Nebenschiffe im Dom zu Speier). 2. Die Diagonalen werden gerade auf die Schalung gezeichnet und von hier die Kappen wagrecht nach dem elliptischen Schildbogen zu eingeschalt (Fig 36 b) (Seitenschiff St. Maria in Dortmund, St. Michael in Alten-

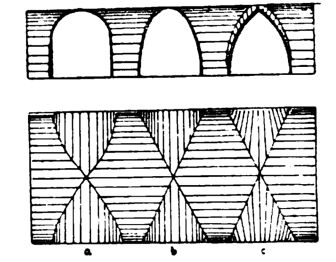


Fig. 36. Geradscheitlige Kreuzgewölbe.

stadt). 3. Der Schildbogen wird spitzbogig angelegt und von ihm aus werden die Kappen konisch nach der Längstonne eingeschalt (Mittelschiff in Bronnbach, Heiningen) (Fig. 36c), vorzüglich auch bei quadratischem Grundriss gewählt (Braunschweig Dom und St. Martin, Petersberg bei Halle), mit Quergurten in der Frankenbergkirche bei Goslar.

c) Das Kreuzrippengewölbe. Die Grate werden durch schmale Gurte unterstützt, die gewissermassen als stehengebliebene Lehrbögen erscheinen, in das Kappengemäuer zunächst nicht eingreifen und im Scheitel durch einen Schlussstein zusammengefasst werden. Dieser ist als konischer Cylinder oder durchbohrter Ring gebildet, streckt nach den Kappen die Ansätze der Rippenprofile vor und wirkt durch seine Schwere dem Ausspringen des Gewölbes nach oben entgegen. Die Rippen legen sich am leichtesten dem busig überhöhten Kreuzgewölbe an, wo sie auf den diagonalen Halbkreisen wie Arkadenbögen mit Keilsteinen gleichen Schnitts gewölbt werden können (Mittelschiff im Dom zu Mainz und gewöhnlich im rheinischen Übergang). Bei starker Überhöhung wird die Rippe spitzbogig (Dom zu Worms) und vereinzelt ist der der Gotik entgegenführende Schritt getan, auch die Quergurte spitzbogig zu erhöhen und die durchlaufende Spitzbogenlängstonne herzustellen (Dom zu Bamberg, St. Sebald in Nürnberg, Gebweiler, Enkenbach), in Westfalen (Dome zu Münster und Osnabrück) allerdings nur mit dem ganz unerwarteten Resultat, über dem spitzbogigen Quergurte den Bogenstich des Gewölbes um so höher zu treiben. Und in gänzlicher Verkennung ihrer Funktionen sind hier wie auch im Dom zu Naumburg den Scheitellinien Rippen rein dekorativ untergelegt, während sie z. B. in Naumburg unter den Graten fehlen. Mit dem Kreuzrippengewölbe war die Baukunst dicht vor die Schwelle der Gotik gelangt. Der letzte Schritt, es durch Einführung des Spitzbogens beweglich zu machen, ist indes nicht getan. Vielmehr versuchte man auf anderem Wege zu schmaleren Gewölbefeldern zu gelangen.



Fig. 37. Sechsteiliges Gewölbe. Nach Dehio — v. Bezold.

d) Das sechsteilige Gewölbe (Fig. 37) entsteht durch Teilung der beiden Schildkappen und Einfügung einer transversalen Rippe, welche auf einer Konsole der Schildwand fusst. Die Schildbögen sind in St. Kunibert zu Köln noch elliptisch, in Gross-St. Martin und Aposteln ebenda, in Limburg a. L., Werden etc. spitzbogig, nur in Walkenried gestelzt spitzbogig, wobei sich gerade Scheitel ergeben.

e) Die Kuppel (Fig. 38) ist dem Centralbau eigen und findet sich überall in Rundkirchen und als Halbkuppel bei den Apsiden. Ihre Einfügung in den Quadratismus der Basilika ist leicht und im Übergangsstil oft durchgeführt teils durch Überleitung des Quadrats in den Kreis mittelst Hängezwickeln (Pendentifs) teils durch Abschneidung der überstehenden Segmente (Stutzkuppel). 1. Die Kuppel auf Zwickeln meist in der Vierung oder über dem Altarhaus. Die Zwickel leiten in Form von konzentrischen Vorkragungen entweder erst in das Achteck (Strassburg Münster, Freiburg i. B.) oder in Kegelsegmenten direkt in den Kreis über (Knechtsteden). Eine Abart der Kuppel ist das Klostergewölbe (Fig. 39) aus acht sphärischen Kappen zusammengeschlossen (Inigen, Sinzig) zuweilen mit Rippen (Strassburg); doch setzt auch die richtige Kuppel zuweilen dekorative Rippen an (Aegidienkapelle in Naumburg). Zur vollen Wirkung kommt die Kuppel erst mit Oberlicht. Zu diesem Zweck muss sie zunächst

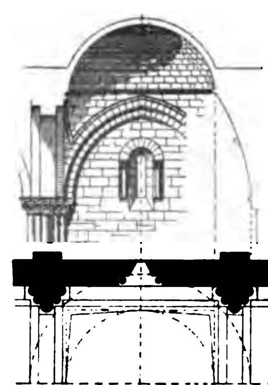


Fig. 38. Kuppel.

[1]) Dehio u. v. Bezold I, 428. — Ungewitter, Lehrbuch d. got. Konstruktionen, 4. Aufl. Lpz. 1902. — Redtenbacher, Leitfaden, Lpzg. 1881.

durch einen achtecktigen Tambour aus dem Dache gehoben und durch das achtkappige Gewölbe ersetzt werden, dessen Schildbögen und Rippen auf Konsolen, Säulenkonsolen oder Dienstbündeln ruhen und die Schildmauer zur Anbringung von Fenstern freimachen; nur im rheinischen Übergang (Martinschor in Mainz, Gelnhausen, Limburg a. L.); von höchstem Reiz, wenn der Tambour durch Blendnischen oder Triforien erleichtert ist (Roermond, St. Quirin in Neuss, Werden). 2. Die Stutzkuppel empfiehlt sich dadurch, dass sie auch in den rechteckigen Grundriss eingefügt und aus freier Hand ohne Lehrgerüst aufgemauert werden kann. Ihre Heimat ist Westfalen, wo sie auch im Mittelschiff in Konkurrenz mit dem Kreuzgewölbe auftritt (Liebfrauen in Dortmund, Kirchlinde), zuweilen mit Gratansätzen (Idensen), ja sogar mit dekorativen Rippen (Dome zu Münster und Paderborn).

2. Die Technik ist für Tonnen- und primitive Kreuzgewölbe Gusswerk über Schalung. Entweder wird ein Gemeng von Bruchsteinen und Mörtel wie Beton aufgetragen oder die Steine werden auf die Schalung geschichtet und mit Mörtel ausgegossen. Die Art der Schalung lässt sich manchmal an dem Abdruck der Bretter, wenn der Putz abgefallen ist, verfolgen. Beim regelmässigen Kreuzgewölbe wird zuerst die Längstonne über runden Lehrbögen eingeschalt, dann die Quertonnen seitlich angeschiftet. Beim überhöhten Kreuzgewölbe werden die Lehrbögen unter die Grate gestellt und von ihnen aus die Schalung nach den Schildbögen hingelegt. Die Busung wird über einem rundlichen Erdauftrag gewölbt. Rein technisch angesehen sind die Inkunabeln der Wölbungskunst hervorragende Meisterwerke, peinlich in Quadern ausgeführt, in Speier und Mainz in einer Dicke von 40 cm. Später wählt man dünnere Formate und am Rhein mit Vorliebe den leichten Tuff. Der Formziegel eignete sich natürlich ganz besonders als Wölbstein, da er mit grosser Arbeitsersparnis die Eigenschaft unbegrenzter Haltbarkeit verband. Die Schichtung erfolgt entweder parallel oder senkrecht zum Scheitel und die Lagen sind auf den Diagonalgraten gegeneinander abgeschrägt oder nach Art des Fischgrätenverbandes verzahnt. Bei der Kuppel werden die konischen Keilsteine in Schichten gelegt und sind, sobald die einzelne Schicht geschlossen ist, in sich verspannt. Die Ausführung kann demnach wie bemerkt, ohne Lehrgerüst vor sich gehen. Beim Kreuzgewölbe ist die freihändige Einwölbung der Kappen nur möglich, wenn vorher die Gurt- und Schildbögen und die Kreuzrippen über Lehrbögen aufgerichtet und erhärtet sind.

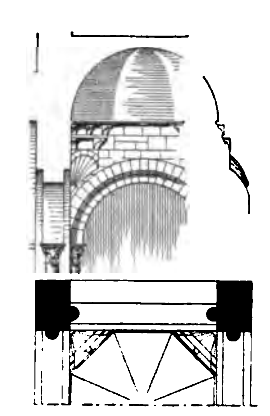


Fig. 39. Klostergewölbe.

3. Das System wird durch den Wechsel von Haupt- und Zwischenpfeiler und die an der Hochwand aufsteigenden Vorlagen zur Stützung der Mittelschiffsgewölbe bestimmt. Was die letzteren anlangt, so haben nur die drei grossen Dome in Speier, Mainz und Worms die vorliegenden Probleme erfasst und verarbeitet, Speier voran (Fig. 40). Hier sind an den Hauptpfeilern Halbsäulen zur Aufnahme der Gurt- und Schildbögen vorgelegt, die Zwischenpfeiler als Lisenen weitergeführt und ebenfalls durch Halbsäulen verstärkt, welche über den Oberlichtern herumgezogene Blendbögen tragen. Dabei ist die volle Einsicht gewonnen, dass beim Wölbungsbau die Druckkräfte in wenig Punkte gesammelt sind, die

energische Unterstützung verlangen, während die Zwischenmauern beliebig erleichtert werden können. Ähnlich beim Dom zu Mainz, wo indes die Blenden mehr nur angedeutet sind und unter den Fenstern schliessen. Fortgeschrittener ist das System zu Worms (Fig. 41), wo an den Hauptpfeilern noch eine Vorlage für die Kreuzrippen eingeschoben, die kräftigen Blenden wieder über die Oberlichter gezogen und ausserdem über dem Arkadengesims, das sich um die Pfeiler verkröpft herumzieht, kleinere und grössere Fensterblenden eingefügt sind, letztere wahrscheinlich von hier nach St. Veit in Ellwangen übertragen. — Abgesehen von diesen glänzenden Beispielen verharrt die grosse Masse der Bauten bis Ende 12. Jh. in träger Ruhe. Selbst der Stützenwechsel zwischen Pfeiler und Säule wird vereinzelt bis Mitte 12. Jh. bewahrt (Reichenhall, Klosterneuburg, Rosheim, Enkenbach, Knechtsteden) und wenn der Stützenwechsel durch Verstärkung des Hauptpfeilers, selbst mit Halbsäulen als Stützen für die Arkadenbögen, und die senkrechte Gliederung durch Pilaster, durch Halb- und Viertelsäulen auch in fortschreitender Einsicht behandelt wird, so fehlt doch der Sinn für Wanderleichterung ganz, vielfach selbst die horizontale Gliederung durch das Arkadengesims. Man kam also über das System der Flachdeckbasilika nicht weit hinaus und da man deren Verhältnisse beibehielt, die doch durch die breiten Stützen, Vorlagen und herabsteigenden Gewölbe stark beeinträchtigt wurden, so ist das Raumbild weit ernster, gedrückter als bei der freiräumigen Flachdeckkirche.

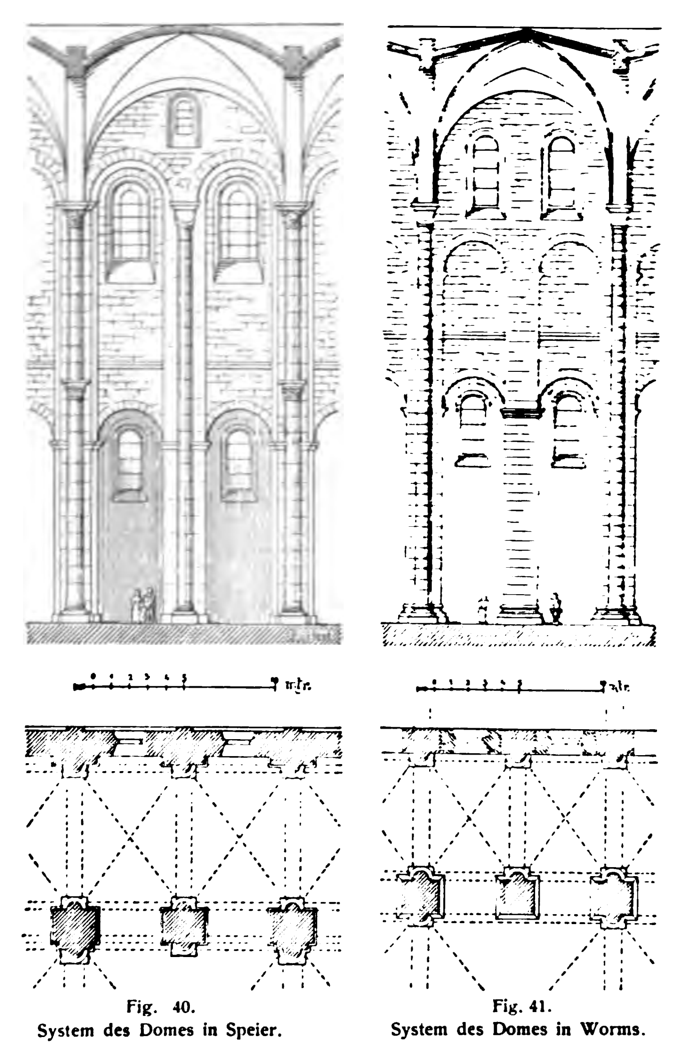


Fig. 40. System des Domes in Speier.

Fig. 41. System des Domes in Worms.

Ein völliger Umschwung bahnte sich seit Anf. 13. Jh. im sogenannten Übergangsstil unter Führung der niederrheinischen Bauschule an. Hier griff man das

liegengebliebene Motiv der Emporen über den Seitenschiffen wieder auf. Konstruktiv waren sie wertvoll zur Abstützung der Hochwände, praktisch zur Unterbringung grösserer Massen — die oben berührte Verkürzung des Langhauses hängt damit zusammen — dekorativ als ein Zwischengeschoss zwischen Arkaden und Fenstern. Der dreigliedrige Aufbau wird nun nach der Art wie man im Barock die Säulenordnungen übereinanderstellte, von den unteren massigen Formen zu den oberen leichteren und feineren übergeführt. Die Empore wird in Arkaden von gleicher Breite wie im Untergeschoss geöffnet und mit zierlicher, zwei- oder dreiteiliger Zwergarkade gefüllt, durch Rücksprung gegen die Hochmauer abgesetzt, mit Säulchen und Rundstäben eingefasst u. s. f. (Andernach, Werden, Ribe). Elastischer für den Aufriss und dekorativ von demselben Reiz erwies sich übrigens das der französischen Gotik entlehnte Triforium (Gross St. Martin, Sion, St. Gereon u. a. in Köln, Münster zu Bonn u. a. m.), welches dann zur blossen Blendarkatur zusammengeschrumpft die weiteste Verbreitung fand. (St. Andreas, St. Kunibert in Köln, St. Veit in Gladbach, Gerresheim etc.). In einzelnen Fällen treten sogar Emporen und Triforien oder Blenden zusammen auf (Bacharach (Fig. 42), Limburg a. L., Roermond) und ergeben einen Aufriss von solcher Fülle, Kraft und Weichheit, dass die landläufige Gotik dagegen arm und nüchtern erscheint. In demselben Geist wird auch das oberste Geschoss, der Lichtgaden behandelt. Die Fenster werden dem freibleibenden Schildbogen entsprechend verkürzt, aus dem Kreis, Vierpass und in allen möglichen bizarren Formen konstruiert oder in auf-



Fig. 42. St. Peter in Bacharach. Nach Messbild.

steigender Blendumrahmung zu drei Lichtern vereinigt (Münster zu Bonn). Eine malerische Treppenanlage zur Empore z. B. in Andernach (Fig. 43).

Die Monumente des Übergangs im innern Deutschland erweisen sich teils als Absplitterungen der rheinischen Kunst, teils als frühe, versprengte Boten der französischen Gotik. Eine Sonderstellung nimmt nur die Cisterzienserkunst ein, welche überall den Wandpilaster erst in gewisser Höhe auf Konsolen beginnen lässt und ihn frühzeitig durch Säulenbündel ersetzt. Die Fülle der Wand- und Gewölbgliederungen, die bei aller Keuschheit der Formen doch überladen wirkt, entfaltet sich mehr an Nebenbauten, Kapellen, Kreuzgängen, Vorhallen u. dgl. Es sei nur an den Kreuzgang in Maulbronn (Fig. 44) und die Abtskapelle in Pforta erinnert.

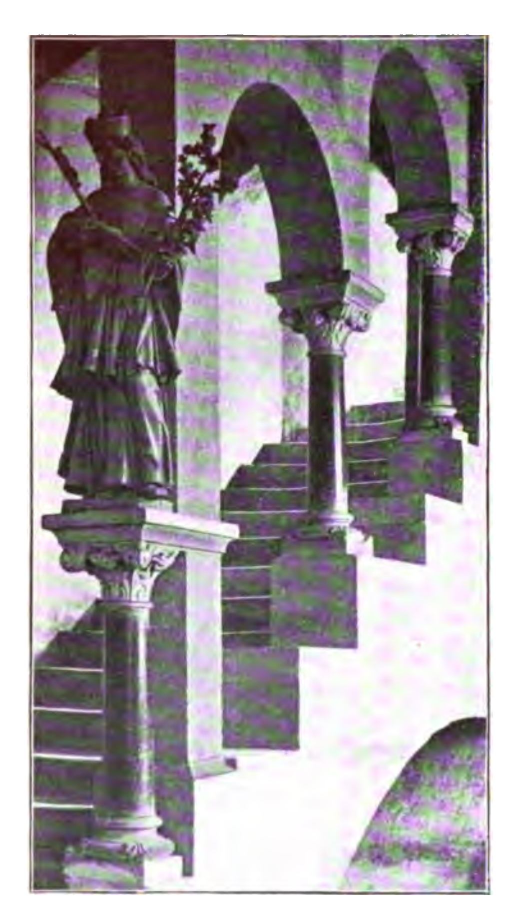


Fig. 43. Emporentreppe in Andernach. Nach Messbild.

Die Wanderleichterung hat insofern eine lange Vorgeschichte, als aus altchristlicher (ravennatischer) Überlieferung die Ausnischung der Wände übernommen wurde, aus karolingischer Zeit in der Ludgeridenkapelle in Werden, aus fränkischer in Regensburg an einer grossen Baugruppe (St. Emmeram, Magdalenenkapelle, Wolfgangskrypta, alter Dom, Staufer Burgkapelle), in Limburg, in Essen, Helmstädt etc. zu belegen. Auch diese Strebungen nimmt der Übergangsstil mit Eifer auf und sucht die Wände durch Blendarkaden zu beleben und zu entlasten (Strassburg Querhaus, Gelnhausen Chor, Halberstadt Dom, Turmunterbau). Am reichsten ist dies in den Rheinlanden durchgeführt, wo die Chor- und Querhausmauern fast durchgehend mit Blendarkaturen erleichtert sind. In der Dreikonchenfamilie ist aus dem umlaufenden Seitenschiff des Vorbildes St. Maria im Kapitol ein schmaler doppelgeschossiger Umgang mit zier-

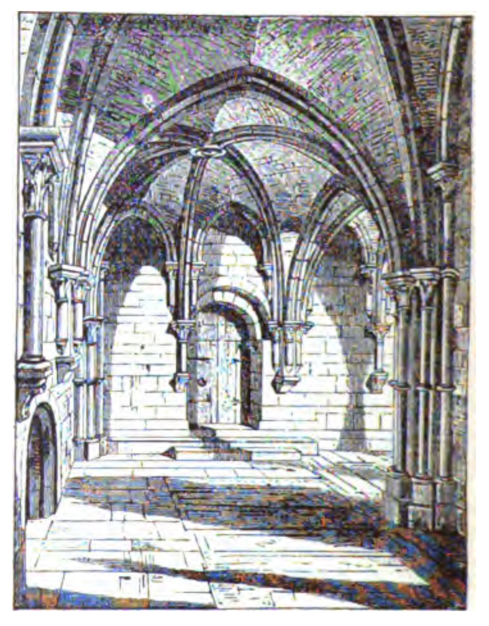


Fig. 44. Kreuzgang in Maulbronn.

lichen gebündelten Säulchen erwachsen, der um seiner architektonischen Reize willen auch sonst bei Chorbauten aufgenommen wurde (St. Kunibert), ganz originell in Heisterbach variiert (Fig. 45).

II. Die Hallenkirche.

Die irrtümliche Annahme, dass die Hallenkirche nur in Deutschland vorkomme, ist durch Dehio genügend widerlegt. In Frankreich und Oberitalien ist sie seit 1000 die überwiegend bevorzugte Form, an der die interessantesten Versuche in der Wölbung gemacht wurden. Auch in Deutschland tritt sie lediglich in Verbindung mit dem Gewölbebau auf und hat ihre Vorläufer in jener gewölbten Kleinarchitektur der Krypten, Vorhallen und Doppelkapellen, die ja meist mit drei gleich hohen Schiffen angelegt sind. Der erste noch vereinzelte Versuch einer freistehenden Kapelle dieses Systems ist St. Bartholomäus in Paderborn, ein bescheidenes Rechteck mit drei schlanken Säulenpaaren.



Fig. 45. Chorumgang in Heisterbach. Nach Messbild.

Die Übertragung auf die Grossarchitektur fand erst in der Periode und in Konkurrenz mit der gewölbten Basilika statt und bleibt zunächst eine provinzielle Eigenheit Westfalens. Der leitende Gedanke ist der, dem Hochschiffgewölbe durch die Seitenschiffe das fehlende Widerlager zu geben. Zu diesem Zwecke werden sie auf ungefähr gleiche Höhe mit demselben gebracht — den Verhältnissen nach würde man besser sagen: das Mittelschiff wird entsprechend erniedrigt, so dass der Schub seiner Wölbung durch den Gegenschub der Seitenschiffwölbung aufgehoben wird. Der technische Vorteil ist freilich durch Preisgabe des Oberlichts teuer erkauft. Denn der Lichtquell ist in die Seitenschiffe verlegt, die Decke des Mittelschiffs bleibt dunkel und seine Stützen sind für den Eintretenden unbelichtet. Erst die Gotik vermochte mit ihren Riesenfenstern diese Schwäche auszugleichen und schliesslich der Halle den Sieg über die Basilika zu erringen.

Die Hallenkirchen Westfalens[1]) sind alle von mässigen Dimensionen und meist bescheidenem Kunstwert. Im Grundriss herrscht die äusserste Beschränkung.

[1]) Dehio, Bezold I. 308ff. Lübke, die ma. Kunst in Westfalen 144—210.

Häufig wird das Querhaus und die Apsiden abgestossen, die Schiffe haben zwei, höchstens drei Joche, davor ein breiter Turmbau mit unterer Halle. Im System sind die Einflüsse der Basilika vor allem darin deutlich, dass in den früheren Werken 1170—1200 ca. die Seitenschiffe noch halbe Mittelschiffsbreite beibehalten und auch die Hochmauern und Gewölbe des Mittelschiffs noch etwas erhöht sind (St. Servatius in Münster, St. Jakobus zu Koesfeld, Lippstadt zweimal, Billerbeck, Legden, Langenhorst), selbst die Doppeltravee mit Stützenwechsel (Pfeiler oder Säule) ist häufig (Bremen b. Werl, Battenfeld (zerstört), Münster, Bocke, Wallenhorst, Ostönnen, Legden, Billerbeck). Die gleiche Schiffshöhe findet sich in zahlreichen kleinen und ärmlichen Kirchen des Sauerlandes, die mit Stutzkuppeln (s. o. S. 59) oder Tonnen überdeckt sind. Die ungewöhnliche, vielleicht von Frankreich (Anjou) importierte Verwendung von Quertonnen findet sich nur in Balve (Fig. 46), Kirchlinde, Wallenhorst, Plettenberg. Die volle Tragweite des Systems wird erst Anf. 13. Jh. erkannt und ausgenutzt, indem die Seitenschiffe annähernd auf Mittelschiffbreite und alle Gewölbe auf gleiche Höhe gebracht werden (Berne, St. Johann in Obermarsberg, Münster zu Herford, Barsinghausen, Methler, Warburg). Durch eigensinnigen Kampf gegen jede Symmetrie und konstruktive Eigenheiten zeichnet sich die Höhenkirche in Soest aus. Die höchste Leistung dieses Provinzialstils ist der Dom zu Paderborn, nach Brand 1203 gotisch zur Halle umgebaut „ein gewaltiger Sohn jener Zeit, dem man die schwere Tat des Ringens anmerkt.“

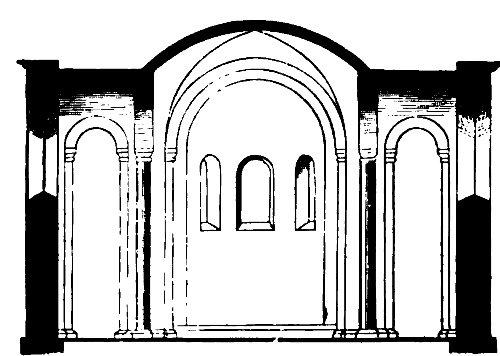


Fig. 46. Balve. Querschnitt.

Die romanischen Hallenkirchen, die sich sonst versprengt in Deutschland zeigen, sind ihrer Herkunft nach schwer zu erklären. Mit Westfalen könnte die kleine Gruppe in Braunschweig in Verbindung gebracht werden, die Dorfkirche zu Melverode 1180, St. Martin, St. Andreas, St. Katharina in Braunschweig. Burgundische Vorbilder nimmt man an für die Karthause Prüll b. Regensburg, den fünfschiffigen Hallenchor zu Kastel und die Cisterzienserkirche Waldenbach[1]), unklarer Abkunft St. Peter in Augsburg und die Templerkirche St. Leonhard in Regensburg.

Die zweischiffigen Hallen[2]) sind über ganz Deutschland verstreut und überaus häufig. Eine kleine Anzahl derselben ist gewiss daraus zu erklären, dass später bei Überwölbung ursprünglich einschiffiger Kirchen eine mittlere Stützenreihe eingezogen wurde, andere haben von Anfang in übertriebener Vorsicht eine mittlere Unterstützung des Gewölbes selbst in den kleinsten Dimensionen (Nikolaikapelle in Soest um 1150, Paspels, Berschis, Bechin), in den Moselgegenden quadratische Schiffe mit einem Mittelpfeiler. Wie aber die Kirchen und Kapellen mit zwei nebeneinanderliegenden Chören oder Apsiden zu erklären sind, ist völlig dunkel.

---

[1]) Riehl, Rep. f. Kw. XIV. 361.

[2]) W. Lotz, über die zweischiffigen Kirchen. Corrbl. Ges.-V. 1858, 37. Vergl. a. Kirchenschmuck 1870, 21 und Kschm. Sekk. 1880 No. 2 u. 10. Aufzählung b. Otte I. 67.

III. Der Centralbau.

R. RAHN, Über den Ursprung und die Entwickelung des christl. Central- u. Kuppelbaues. Lpz. 1866. — V. SCHULTZE, Arch. 91—103. — DEHIO, v. BEZOLD, I. 152. Rundkirchen OTTE I. 28.

Der Centralbau hat im regelmässigen Kultus nicht entfernt die Verwendung gefunden wie in der griechischen Kirche, wo er fast die normale Bauform bildet, wohl aber ist er für besondere Zwecke namentlich für ganze Gruppen von Kapellen typisch geworden. Die Ableitung derselben ist nicht ganz leicht. Bei dem wichtigsten Denkmal, der Pfalzkapelle Karls d. Gr. in Aachen liegen Erinnerungen an italienische Centralkirchen vor. Die sepulkralen Rundkirchen gehen auf die altchristlichen Memorien oder die Grabeskirche in Jerusalem, die centralen Taufkirchen auf die italienischen Baptisterien zurück. Die Templerkirchen befolgen im ganzen Abendland die vermeintliche Rundform des salomonischen Tempels. Endlich finden sich noch versprengte Ableger und Nachwirkungen der befestigten nordischen Rundkirche. Wir begreifen der Einfachheit halber die Werke der Gotik im folgenden gleich mit ein.

A. Der Grundriss.

Lässt man alle Anlagen, deren Körper um eine Mittelachse gruppiert ist, als Centralbauten gelten, ohne Rücksicht auf Erweiterung und Orientierung, so ergibt sich eine reiche Musterkarte von Lösungen, die durch Zusätze, meist der Basilika entnommen, noch weiter variiert werden. Als Grundformen treten der Kreis, das Viereck und Achteck in den Vordergrund.

Der reine Kreis ist mustergültig für die Grab- und Friedhofskapellen, Karner, Michaeliskapellen und die nordischen Rundkirchen. Vielfach ist durch einen kleinen inneren Kreis eine Zweiteilung in Centrum und Umgang durchgeführt und ebenso häufig liturgischen Bedürfnissen zu liebe eine östliche Apsis und ein westlicher Eingang angeschlossen. Dazu Transepte; Kreuzarme selten (Burgkapellen in Krukenberg und Krukenburg).

Das reine Quadrat ist typisch für die grosse Familie der Burg- und Doppelkapellen; bei letzteren ist der centrale Gedanke (nicht immer) durch die mittlere Öffnung, die Stellung der Stützen und die Art der Bedeckung noch klar erkennbar. Durch angesetzte Halbkreise ist das Quadrat häufig zum Vierpass (Avolsheim, Harlungerberg) oder durch vier Kreuzarme zum griechischen Kreuz erweitert (St. Ulrich b. Goslar), mit Apsis und Kreuzarmen in Schwarzrheindorf. Das reguläre Achteck wird von der Familie der Aachener Pfalzkapelle (Fig. 47) und von den meisten Taufkapellen befolgt, auch von der Templerkapelle in Metz, und hat dann in der Gotik die Kreisform nahezu zurückgedrängt. Wir finden es zahlreich bei Friedhofs- und Brunnenkapellen, im Backsteingebiet mit fast kanonischem Ansehen für alle Arten kleinerer Anlagen und mehrfach sind ursprünglich kreisförmige (Lorch b. Ems) und quadratische Kapellen (Laufen in Tirol) im Obergeschoss in das Achteck übergeführt. Auch hier werden Apsiden und Chöre (romanisch zu Standorf b. Kreglingen, gotisch zu Oberwittighaus in Baden) und Eingangshallen (Karlshofkirche in Prag) hinzugefügt. Ein Doppeloktogon, durch einen Turmbau verbunden, das keinere als Chor dienend, stellt die Kapelle in Grünsfeldhausen in Baden dar. Die bedeutendste Achteckkirche ist St. Gereon in Köln.

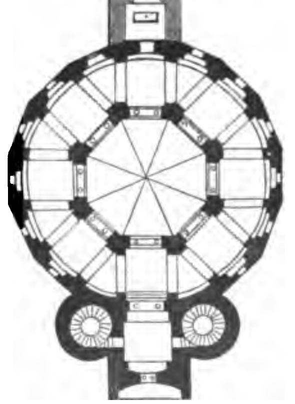


Fig. 47.
Grundriss des Münsters zu Aachen.

Für die übrigen Polygonformen lassen sich immer nur verstreute Beispiele nachweisen, für das Sechseck die Friedhofskapellen in Avioth, Komburg, Mühlhausen i. Th. und die Matthiaskapelle zu Kobern mit Umgang und Apsis; für das Zwölfeck die Kapelle zu Drüggelte i. W. und die von Ludwig d. Bayern 1330 gegründete Gedächtniskirche Ettal mit 25.30 m Spannweite und Umgang zwischen den eingezogenen Streben. Ein verschobenes Zehneck mit besonderem Chor bildet die Schlosskapelle zu Vianden, ein Neuneck die Agneskapelle zu Klosterneuburg, ein Dreieck die ehem. Allerheiligenkapelle in Frohnleiten und ganz singulär ist der Sechseckstern der abgetragenen Fronleichnamskapelle in Prag.

B. Der Aufbau.

Der Aufbau ist einfach und bietet keine Probleme bei den eingeschossigen Anlagen. Sehr mannigfaltig wird indes das System und dementsprechend schwierig die Einsicht in die Abhängigkeitsverhältnisse der mehrgeschossigen Anlagen. Die Bestimmung der Geschosse, ihr Verhältnis zur Wölbung, zur Empore und zu den Doppelkapellen, der Entwicklungsgang der einzelnen Gruppen und ihr gegenseitiger Einfluss, diese Fragen harren noch auf gründliche Erwägung. Wir müssen uns bescheiden, die Haupttypen nebeneinanderzustellen und die Möglichkeiten ihrer Beziehungen anzudeuten.

1. Die Aachener Pfalzkapelle und ihre Familie.

Die Filiation der ersten Gruppe ist frühzeitig erkannt und nie ernstlich angefochten worden. Nur lässt sich als Vorbild des Aachener Münsters nicht mehr ein einziges Exemplar, St. Vitale in Ravenna, hinstellen, vielmehr kann nur ganz allgemein das Bild jener italienischen doppelgeschossigen Centralkirchen vorgeschwebt haben, denn der Entwurf ist durchaus originell. Als Palastkirche und Grabstätte des grossen Kaisers 796—804 erbaut — dies doppelte Motiv verdient Beachtung! — bildet das Aachener Münster[1]) ein Oktogon mit doppelgeschossigem, aussen 16eckigen Umgang. Westlich ist die Eingangshalle mit seitlichen Treppentürmchen, östlich ein quadratisches Altarhaus vorgelegt. Dem Altar gegenüber steht auf der Empore der kaiserliche Stuhl. Dahinter, über der Vorhalle, ein Oratorium, das nach aussen geöffnet dem Kaiser gestattete sich an Festtagen dem Volke zu zeigen. Die Arkaden mit schweren Pfeilern, die oberen mit einer doppelreihigen, antiken Säulenstellung gefüllt, darüber Rundbogenfenster für wirksames Oberlicht und die achtkappige Kuppel. Der Umgang ist unten mit acht Kreuzgewölben und ebensoviel Dreieckfeldern, oben mit ansteigenden Transversaltonnen gedeckt, die im Verein mit den Streben am Tambur — es sind die ersten ihrer Art — höchst sinnreich den Druck der Kuppel ableiten. Die Hochschätzung dieses Denkmals spricht sich in den zahlreichen Nachahmungen bis ins 12. Jh. aus. Ziemlich treue Kopie in der Karlskapelle zu Nymwegen (im 12. Jh. restauriert) und vermutlich in den drei untergegangenen: Pfalzkapelle zu Dietenhofen, Johanniskirche zu Lüttich und Walpurgiskirche zu Gröningen. Dagegen der

---

[1]) F. Bock, Karls d. Gr. Pfalzpapelle. Köln 1865. — Ders., das Liebfrauenmünster zu Aachen 1866. — Debey, die Münsterk. z. A. 1851. — Rhoen, die Kapelle der karol. Pfalz zu Aachen 1857. — Ders. in Zs. Aachener G.-V. VIII. 1. — J. Buchkremer, Zur Baugesch. des Aachener Münsters ebd. XXII. 197. — S. Beissel in Stimmen aus Maria Laach LX. Heft 1—3.

„alte Turm zu Mettlach“ (Fig. 48), vormals eine Marienkirche mit dem Grabe des hl. Lutwin, zeigt das System reduziert, statt des Umgangs Halbkreisnischen in der Mauerdicke, statt der Empore einen Laufgang[1]). Gewissermassen ein Ausschnitt aus dem Aachener Vorbild ist der Westchor des Münsters zu Essen mit $^3/_8$ Schluss, Umgang, Empore und doppelreihiger Säulenfüllung in den Arkaden



Fig. 48. Der „alte Turm“ zu Mettlach.

(letztere noch einmal bei der Westempore der Kapitolskirche in Köln kopiert); das letzte Beispiel, die Nonnenstiftskirche zu Ottmarsheim[2]) nach 1025 wiederholt noch einmal das Vorbild genau, nur dass die äussere Seitenzahl des Umgangs

[1]) v. COHAUSEN, der alte Turm zu Mettlach, Zs. f. Bauw. Berl. 1871, 31.

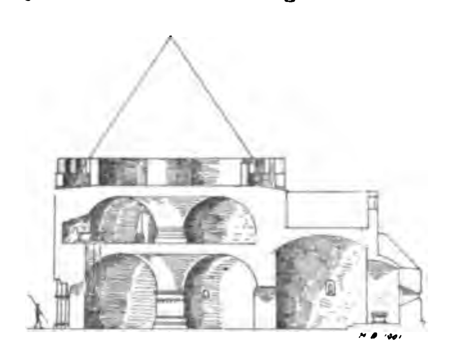
[2]) J. BURCKHARDT, die K. zu Ottmarsheim, Mitt. Ges. vaterl. Altert. Basel II. 1844.

nicht verdoppelt ist. Genau so der Grundriss des Oktogons auf dem Georgenberg b. Goslar 1128—31. Dagegen zeigt das Fundament einer Centralkirche unter der Stiftskirche zu Wimpfen i. Th. ein Zwölfeck mit Dreiapsidenschluss, westlichen Doppeltürmen und Vorhalle. Ein Zehneck mit rundem Umgang und quadratischem Chor ist die Michaelskirche in Hugshofen (Elsass) 12. Jh.

Liesse sich, wie auch versucht wurde, klar nachweisen, dass die Pfalzkapelle in Nymwegen nicht Nachahmung, sondern älteres Vorbild von Aachen ist, so wäre die Frage zu stellen: Ist nicht der Centralbau als bester Kirchenraum für die Gemeinde, hier die kaiserliche Hausgemeinde gewählt worden? Denn ein flüchtiger Blick auf den Entwicklungsgang der Basilika deckt den diametralen Gegensatz der Interessen auf. Dort die steigende Absonderung des Altarhauses und des Priesterchors, hier die Reduzierung desselben auf ein bescheidenes Anhängsel und die stärkste Betonung der „Laienkirche." Ein Vergleich mit Bährs Frauenkirche liegt dann sehr nahe. Auf einem anderen Wege gelangte man übrigens zu ganz ähnlichen Bildungen.

2. Die nordische Rundkirche.

Dieser Typus ist durch zahlreiche Denkmäler in Skandinavien, Seeland, Bornholm, Gotland vertreten[1]) und hat sich — bis auf die wenigen Anleihen bei der Basilika — unabhängig von jeder antiken Überlieferung entwickelt. Als Urbild kann die Kirche in Nylarsker auf Bornholm gelten (Fig. 49), ein Kreis als Schiff, ein Oval mit Halbkreisapsis als Chor, beide nur durch eine schmale Tür verbunden. Inmitten des Kreises trägt ein massiver Rundpfeiler das Tonnengewölbe, darüber, durch eine in der Mauer ausgesparte Treppe zugänglich, ein zweites, ganz gleiches Geschoss, oben noch ein Halbgeschoss mit Zinnenkranz und freiem Umgang, das Zeltdach auf einem inneren Mauerkreis zurückgesetzt. Das mittlere Geschoss ist hier Waffenkammer, deren Material durch eine Deckenluke aufgezogen wurde. Ein zweites Stadium wird durch die Kirche zu Bjernede auf Seeland vertreten. Hier ist der mittlere Pfeiler in vier Säulen aufgelöst, darüber steigt ein quadratischer Schlot durch die folgenden Geschosse bis über das Dach, der als Aufzug diente und noch die innere Verteidigung gegen einen bereits eingedrungenen Feind gestattete. Analogien in Deutschland die Kapelle in Drüggelte b. Soest, 12eckig ohne (erhaltenes) Obergeschoss, durch 12 Säulen gleichsam zweischiffig gemacht, doch in der Mitte auf vier Rundpfeilern der als Glockenturm benutzte Schlot. Die Michaeliskirche in Schleswig (stark verändert) zeigt in das Kreisrund eingeklemmt drei Apsiden, in der Mitte kreisförmig gestellt 12 Säulen. Über den Aufbau ist nichts bekannt. Ein ähnlicher Centralbau in Schlamersdorf. In der romanischen Sigmundskapelle zu Oberwittighaus ist der Kernturm auf vier Pfeilern noch gotisch erneuert, Treppe in der Mauerdicke. Man kann sich auch die ecclesia rotunda Ottos d. Gr. b. Magdeburg nach dem Typus von Bjernede vorstellen. Der weitere Fortschritt wurde durch technische und liturgische Rücksichten eingeleitet. Die Einführung des Kreuzgewölbes verlangte gerade Umfassungsmauern, das Oktogon und Quadrat, und die Ansammlung von Gläubigen auch im Obergeschoss die Durchbrechung desselben nach dem Altarraum zu (Hl. Geist in Wisby). Damit ist „das Prinzip der Doppelkirchen völlig ausgereift." Die ganze Entwicklung vollzieht sich indes erst im 11.—13. Jh. und ein Zu-



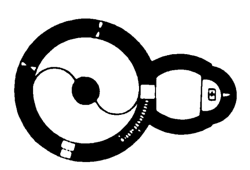


Fig. 49. Rundkirche zu Nylarsker.

[1]) SEESSELBERG, die frühma. Kunst der germ. Völker. Berl. 1897. — F. LASKE, die 4 Rundkirchen auf Bornholm. Zs. f. Bauw. LI. 481.

sammenhang mit der Aachener Familie ist überall nicht zu statuieren; eher mit den Burgkapellen, denn die Schlosskapelle zu Vianden mit der ausgeprägten mittleren Schlotöffnung scheint auf ein Vorbild unserer Gruppe zurückzugehen.

Weitverbreitet ist die Rundkirche in Böhmen[1]). Sie unterscheidet sich von der nordischen dadurch, dass Spuren von Befestigung und Doppelgeschosse ganz fehlen. Auch die innere Teilung durch Stützen scheint nicht vorzukommen. Vielmehr ist auf den Mauercylinder die Kuppel direkt oder über einem Tambour mit (gekuppelten) Oberlichtern aufgesetzt oder durch eine Laterne über der Kuppel erleuchtet, östlich eine Halbrundapsis, westlich manchmal ein Turm mit Empore angefügt. Die Grösse wechselt von kleinen Kapellen bis zu ansehnlichen Pfarr- und Wallfahrtskirchen. Die Mehrzahl wird dem 12. Jh. zugeschrieben. Die Gruppe scheint nur eine provinziell beliebte Weiterbildung von einfachen Rundkapellen darzustellen.

3. Grabkirchen.

Die Grabkirchen befolgen überwiegend, aber aus verschiedenen Gründen, den zentralen Typ und sind auch vielfach zweigeschossig angelegt, insofern das Untergeschoss als Grabkammer, Beinhaus, das obere als Oratorium für den Totendienst bestimmt war. Man kann Memorien, Karner und Friedhofskapellen unterscheiden. Die erstere Gattung ist nur dürftig vertreten, denn das Bedürfnis der höchsten und vornehmsten Kreise, eigene Kirchen über ihren Gräbern zu errichten, trat vor der viel höher geschätzten Ehre zurück, in irgend einer berühmten Basilika Ruhe zu finden. Nach Karl d. Gr. haben sich, gewiss nicht ohne gegenseitige Abhängigkeit, nur drei Bischöfe eigene Grabkapellen errichtet, Adalbert von Mainz neben dem Dom die Godehardskapelle 1135, Erzb. Arnold von Wied 1151 Schwarzrheindorf und Hartwich von Regensburg die Allerheiligenkapelle daselbst. Über Westchöre als Grablegen s. o. S. 42.

a) Nicht nach ihrer Bestimmung, wohl aber nach ihrer Form, bringt man die Karner mit den altchristlichen Memorien in Verbindung. Sie finden sich nur provinziell in den südöstlichen Marken, den österreichischen Alpenländern, Böhmen und Mähren, in Kärnten fast neben jeder Landkirche. Sie dienen zur Sammlung der auf dem Friedhof ausgegrabenen Gebeine, die in einem gewölbten Rundkeller geborgen werden. Darüber erhebt sich eine kuppelgewölbte Rundkapelle mit angesetzter oder erkerartig ausgebauchter Apsis. Die Tür ist seitlich angebracht und wenn der Keller ebenerdig steht, durch eine Treppe zugänglich. Eine ganze Anzahl hat übrigens auch rechteckige Kapellenform. Im übrigen Deutschland sind die Beinhäuser meist zwischen Chor und Schiff an der Nordseite angebaut, ebenfalls zweigeschossig, unten mit Keller, oben mit Bahrenraum, teilweise noch nach der Reformation benutzt, vielfach aber verstümmelt oder ganz abgetragen.

b) Die Friedhofskapellen spalten sich in drei verschiedene Äste. Die ältesten sind die Michaelskapellen, dem Erzengel als dem „Seelenführer" geweiht, soviel wir aus der dürftigen Überlieferung entnehmen können, rund oder achteckig und meist mit einer Gruft oder Unterkirche. Das älteste und besterhaltene Beispiel bietet die Michaelskapelle in Fulda[2]) 820 durch Rhabanus Maurus nach dem Vorbild der hl. Grabkapelle zum Schutz des Friedhofs angelegt und mit einer (zerstörten) Nachbildung des Herrengrabes geschmückt, „cuius hic sepulchrum nostra

[1]) Boh. Matejka, über den Urspr. des böhm. rom. Rundbaues, Böhm. hist. Zs. VII. 416—26 (böhmisch). — G. Heider, über die Bestimmung der rom. Rundbauten, Mitt. K. K. C. C. I. 53. — E. v. Sacken, die Rundkap. z. Mödling ebd. III. 263. — Ders., Rundkapellen i. Steiermark ebd. IV. 47. — K. Lind, über Rundbauten ebd. XII. 146. — Atz, die alten Rundkapellen i. Tirol ebd. N. F. IV. 75. — A. Procop, die Tempelkirche zu Resnovic ebd. XVIII. 113.

[2]) Lange, die St. Michaelskirche in Fulda, 1855.

sepulchra iuvat". Das Rund der unterirdischen Krypta mit Ringgewölbe auf einer Mittelsäule wird von einem Umgang umgeben, der später in mehrere kleine Zellen und Grabkammern geteilt wurde. Das Obergeschoss wiederholt die Disposition, doch ist die Ringmauer in eine Säulenstellung aufgelöst und eine kleine Apsis angesetzt. Das dritte Geschoss und der rechteckige westliche Kapellenraum mit Vorhalle sind Zutaten des 11. Jh. Dieselbe Form soll die vom hl. Konrad 935—71 beim Dom zu Konstanz errichtete hl. Grabkirche gehabt haben, wahrscheinlich auch die von Abt Wernher 1068 in St. Blasien errichtete Michaelskirche und eine andere in Waldshut in Baden, die 1805 abgetragen wurde. Endlich ganz das Vorbild von Fulda selbst mit der Zellenteilung des unteren Umgangs befolgt die Michaelskirche in Kloster Neustift[1]) (Fig. 50), auf älterer Grundlage um 1190 errichtet und erst 1470 mit Turm und Zinnenkranz befestigt. Erwähnt wird noch eine runde zu Butzbach in Hessen und eine rechteckige zu Mühldorf am Inn, beide eingeschossig und ohne Innenteilung.



Fig. 50. Michaeliskapelle in Kloster Neustift.

c) Nachahmungen des hl. Grabes, die nicht unter dem Titel St. Michaels standen und meist auf Angaben von Jerusalempilgern zurückgehen, sind nicht selten. B. Meinwerk errichtete ein solches 1033 in Paderborn, Herzog Leopold gest. 1230 eine „capella speciosa", beide abgetragen. Erhalten mehrere aus spätgotischer Zeit, so die einzig wirklich getreue Nachahmung, die Georg Emmerich 1476 in Görlitz bauen liess, eine freiere mit zwei Geschossen und Umgang bei Weilburg a. L. von 1505 und eine viereckige mit Zinnenkranz 1490 neben der Michaelskirche in Gelnhausen, 1824 nach Homburg v. d. H. übertragen[2]), die Holzschuherkapelle auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg, 1516, die zugleich als Grablege bestimmt war. Die Sitte ist auch noch im 17. und 18. Jh. lebendig, so wurde noch 1683 eine Kirchhofskapelle zu Waldshut in Baden errichtet Über hl. Gräber innerhalb von Kirchen vergl. unten bei den Ausstattungsstücken.

Die anderen Friedhofskapellen, deren Titel unbekannt ist oder auf andere Heiligen lautet, sind vielfach auch rund oder polygon angelegt, befolgen aber auch in der späteren Zeit immer mehr den gewöhnlichen rechteckigen Kapellengrundriss mit Apsis, wie zuerst die Sepultur am Dom-Kreuzgang zu Regensburg von 1030. In nachreformatorischer Zeit sind zahlreiche dürftige Bauten nur zur Abhaltung der Leichensermone errichtet worden.

4. Burg- und Doppelkapellen.

Die Burgkapellen[3]) haben sich nur bei den grösseren Pfalzen frei entfalten können und hier streben sie aus naheliegenden Gründen dem Doppelgeschoss zu.

---

[1]) B. Riehl, die Kunst an der Brennerstrasse, Lpz. 1898. 110.

[2]) Jacobi in Mitt. d. V. f. Gesch. u. A. z. Homburg v. d. H. 1891.

[3]) v. Quast, über Schlosskapellen 1852. — A. Schultz, das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger, I. 90. — Weingärtner, System des chr. Turmbaues 1—24. — O. Piper, Burgenkunde, München 1895.

Denn da die Wohnräume der Herrschaften im Obergeschoss des Palas lagen, so war es bequem, die Kapelle in die gleiche Flucht zu legen. Der hierzu nötige Unterbau wurde entweder zu Wirtschaftszwecken benutzt, wie es bei der Kapelle der Ägidienkurie in Naumburg wahrscheinlich ist, oder ebenfalls kapellenmässig eingerichtet entweder mit eignem Altar oder mit dem Obergeschoss durch eine mittlere Öffnung im Gewölbe verbunden. In einzelnen Fällen ist der untere Raum als Grablege benutzt, gewöhnlich wird er aber für das Dienstvolk und Gesinde bestimmt gewesen sein. Denn die Architektur ist roher, die Ausstattung dürftiger, während beides im Obergeschoss möglichst reich durchgeführt wurde. Das älteste Beispiel ist die Godehardskapelle neben dem Dom zu Mainz 1135 von Erzb. Adelbert als Hauskapelle (capella curtis) angelegt, im Untergeschoss dessen Grab; sie ist ein Quadrat mit Apsis, durch vier Stützen in neun Felder geteilt, deren mittelstes durchbrochen ist (mit Schranken neuerdings wieder hergestellt). Diesen Typ befolgen fast ohne Änderung die prächtigen Doppelkapellen des 12. Jh. und des Übergangsstiles in Eger, Freiburg a. U. (Fig. 51), Landsberg bei Halle, Lohra, Nürnberg (Burg), der Kaiserpfalz in Goslar und des Saalhofes zu Frankfurt a. M., hier sogar mit zwei Öffnungen. Dagegen fehlt die Verbindung beider Geschosse z. B. zu Warburg, auf der Wilhelmsburg in N.-Österreich und Burg Reiffenberg bei Wiesbaden,



Fig. 51. Doppelkapelle zu Freyburg a. U. Nach Messbild.

endlich bei der dreigeschossigen der Kleinfeste bei Stein in Krain und mehreren mit Holzbalkendecken. Durch grössere Erweiterung der Öffnung ergab sich das Musterschema für reichere Schlosskapellen späterer Zeiten, wobei vom Obergeschoss nur dreiseitige Emporen übrig bleiben und der Altar in das Untergeschoss herabgesetzt wird, so auf der Trausnitz zu Landshut und in Schloss Tirol, noch reduzierter nur mit Westempore in Burg Krautheim, sämtlich 13. Jh. Die letzte Reduktion ist ein blosser Erker, der aus dem nächsten Wohnraum in die Kapelle vorgekragt wird, beides, Empore und Erker in Schloss Wallsee N.-Österreich. Die Verbindung beider Geschosse ist meist durch Treppen in der Mauerdicke hergestellt.

Sonst finden sich Burgkapellen im Erdgeschoss eines Turmes (Starhemberg N.-Ö.) oder über der Torhalle (Donaustauf, Gelnhausen, Münzenberg, Boyneburg, Nassau u. a.) oder in den Palas eingeschoben (Wartburg), dann oft die Apsis als Erker vorgekragt, so schon bei der Lobdeburg 12. Jh., in der Gotik dann ganz gewöhnlich (Burg Elz) und in den „Chörlein“ städtischer Wohnhäuser weiter gepflegt.

5. Taufkapellen.

So lange dem Bischof allein das Taufrecht zustand, fanden sich nach italienischer Sitte besondere Taufkapellen neben jeder Kathedrale und es ist bezeugt, dass seit dem 9. Jh. in demselben auch die Sendgerichte (sinodi) unter dem Vorsitz des Bischofs oder des Archidiakonen abgehalten wurden. Der Übergang des Taufrechts an die Pfarrkirchen hat indes deren weitere Entfaltung frühzeitig unterbunden und die Taufkirchen sind entweder zu anderen Zwecken bestimmt und umgebaut oder ganz abgetragen, sodass unsere Kenntnis auf ganz wenige Exemplare beschränkt ist. Nur durch schriftliche Überlieferung kennen wir solche an den Domen zu Mainz, Worms, Speier, Augsburg, Regensburg, Trient, Fulda, St. Gereon und Dom zu Köln und bei St. Marien zu Stendal, in späteren Umbauten erhalten in Konstanz (Rundkapelle mit gotischen Gewölben, später mit einem plastischen hl. Grabe versehen), Strassburg, Aachen, Essen; in dürftigen Resten bei St. Georg in Augsburg, als Chor einer Pfarrkirche in Taufkirchen bei Velden. Die einzig gut erhaltenen Beispiele finden sich zu Brixen (Fig. 52), ein Quadrat mit achteckigem Obergeschoss, am Dom zu Meissen ein zweistöckiges Achteck von 1290 und bei zwei elsässischen Dorfkirchen, zu St. Afra bei Hirzbach und in Schacheneck; über die innere Einrichtung vergl. unter Taufstein.



Fig. 52.
Taufkapelle zu Brixen.

IV. Der Aussenbau.

Die karolingische Baukunst hatte den Aussenbau in der schmucklosen Bedürfnisform überkommen, wie er sich in grossen Linien durch die innere Disposition ergab, ein Mittelschiff, das sich aufstrebend über die Pultdächer der Seitenschiffe erhob und dem sich das Querhaus mit der angehängten Apsis entgegenstemmt. Wie aus den Ostteilen immer neue Evolutionen gelockt wurden, die entsprechend auch die Chorfassade bereicherten, lässt sich aus der Betrachtung der Grundrisse ohne weiteres entwickeln. Die karolingische Zeit brachte aber ganz neue, aufsteigende Bauglieder herzu, Kuppeln und Türme. Diese zu vervielfältigen und zu gruppieren, schliesslich den Körper der Basilika organisch anzugliedern, ist das Hauptstreben der romanischen Zeit. Erst gegen Ende wendet sie sich der Gliederung des Aussenbaues zu.

A. Die Gruppierung.

Der Gang der Entwicklung ist kurz folgender. Die Türme setzen sich vorerst und allgemein an die westliche Zugangsseite an, die Chorseite dagegen wird durch eine Kuppel über der Kreuzung des Lang- und Querhauses ausgezeichnet. In der Epoche der Westchöre fand nun ein Austausch der Motive statt; Kuppel, Querhaus und Apsis werden der Westfront zugefügt und gehen Verbindungen mit den hier stehenden Türmen ein, die Türme hingegen setzen auch flankierend neben dem Ostchor an. Dies Ideal der viertürmigen Basilika (Fig. 53) schwebt noch der

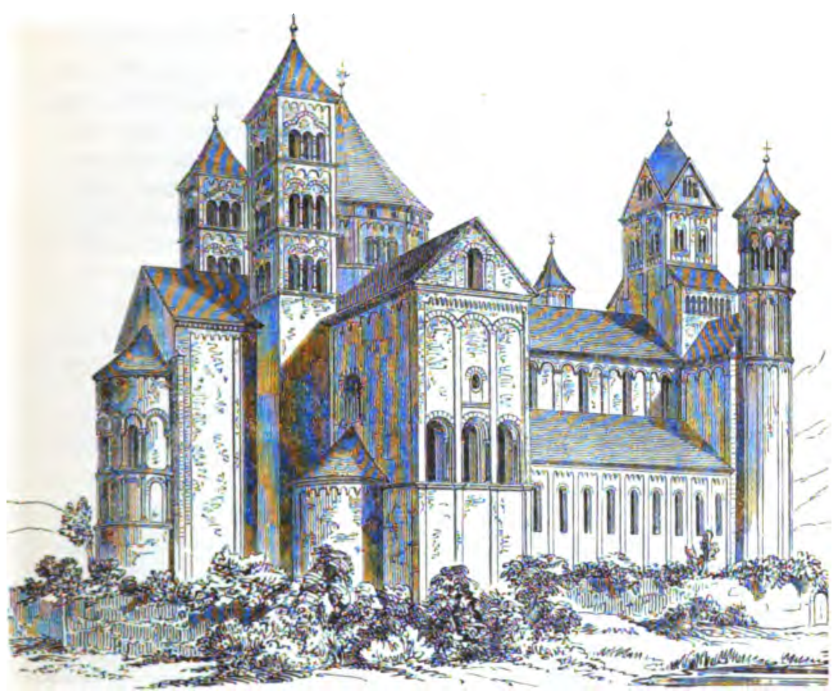


Fig. 53. Abtei Laach.

letzten Generation romanischer Meister vor. Schliesslich brachte doch die immer nebenhergehende Reaktion die doppeltürmige Westfront zum Sieg. Die Vorhalle ist nur ein sekundärer Faktor. Wir haben die drei Bauglieder vorerst im einzelnen zu betrachten.

1. Die Türme.

Die Ableitung der Türme[1]), welche in der Zeit vom Zerfall des Römerreichs bis zu den Karolingern als etwas Fremdes an die Basilika herantreten, ist einerseits mit Entschiedenheit von Treppengehäusen, Grabbauten oder Glockenträgern „aus dem Morgenlande", andererseits von den nordischen Festungstürmen versucht worden; in Wahrheit treffen beide Annahmen zu. Verfolgt man den romanisie-

[1]) WEINGÄRTNER, System des christl. Turmbaues. Göttingen 1860. — DEHIO, v. BEZOLD I. 561. — SEESSELBERG a. a. O.

renden Zweig unserer Baukunst, der sich an den grossen Denkmälern im Schutz der Städte und hinter Klostermauern entwickelt, so ist an den fortifikatorischen Zweck nur selten gedacht, wie etwa auf dem Riss von St. Gallen, wo die zwei Westtürme als Warten (ad universa superinspicienda) bezeichnet werden, oder am Dom zu Soest, wo der breite Westbau niemals mit der Kirche in Verbindung stand, sondern als städtische Rüstkammer diente. Gehen wir aber hinaus auf das platte Land mit seinen schutzlosen Dörfern, in das Kolonialgebiet, das lange Zeit noch von Feuer und Schwert regiert ward, so ist die Kirche zugleich und ausnahmslos durch ihre Lage und Bauart die Dorfburg und ihr Turm der Bergfrit. Über diese Tatsache wird der Exkurs über die befestigte Kirche hinreichend belehren. Genug, dass wir beide Ausgangspunkte fixieren und ihre Entfaltung verfolgen.

a) Der Einzelturm findet sich vielfach noch so wie ihn die iroschottischen Mönche als Warte neben ihren Holzkirchen errichteten, getrennt von der Kirche, so in Ostfriesland allgemein, in Regensburg neben St. Emmeram, der alten Kapelle und Obermünster, sonst in Süddeutschland und Österreich (hier selbst in Dörfern ohne Kirche), in Schlesien als hölzerner Glockenträger (s. o. S. 32). Anderwärts ist er an irgend eine Langseite der Kirche gerückt oder über das Altarhaus gesetzt, im ganzen Mittel- und Norddeutschland aber vor die Westfront gelegt, vereinzelt sogar in seiner alten Rundform (Haddeby in Schleswig), meist aber breitrechteckig wie die Schildmauer im Festungbau. Der entscheidende Fortschritt liegt nun darin, dass er von oben auseinandergeschnitten sich in Zwillingstürme zerlegt (Altenbruch im Land Hadeln, Ihlo b. Dahme, Lugau b. Dobrilugk) und dass sein mittleres Geschoss, die alte Waffenkammer, gegen das Schiff als Empore geöffnet wird, während in das untere eine mittlere Durchgangshalle eingebrochen wird. Verbreitert sich der Abstand der Zwillingstürmchen zu einem Zwischenhaus, werden die Türme gegen dasselbe schon von Grund aus abgesetzt und hervorgehoben wie in Corvey, so ist der Typus der doppeltürmigen Westfront gewonnen wie er etwa bei der Neuwerkskirche in Goslar oder beim Dom zu Braunschweig vorliegt.

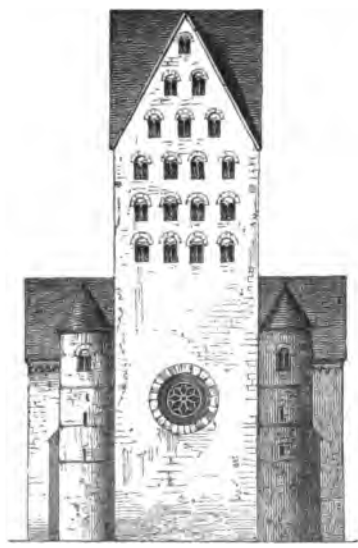


Fig. 54. Dom zu Paderborn.

b) Die romanisierende Reihe hat ihren Ausgangspunkt in den zur Westempore führenden Treppentürmchen wie sie das Münster zu Aachen und die Stiftskirche zu Essen darbieten. Die eine Möglichkeit, dass das Zwischenhaus turmähnlich ausgestaltet und emporgezogen wird, hat nur geringe Pflege erfahren (Dome zu Paderborn (Fig. 54) und Minden). Folgenreicher war die andere, dass die Flankentürmchen betont werden (Ansätze in St. Michael in Hildesheim, neben dem Westchor zu Quedlinburg), das Zwischenhaus übersteigen und mit diesem und den Seitenschiffen fluchten. Die vermittelnden Zwischenglieder fehlen bis zu Limburg a. H. Hier springt sogleich der Umstand ins Auge, dass die befriedigende Lösung nur nach Beseitigung des Westchores gefunden werden konnte. Denn nun tritt erst der Giebel des Mittelschiffs und die Westtür mit in das Konzert der Fassade. Es folgen die oben bezeichneten Verwandten Limburgs, dann nach einem gewissen Stillstand die Hirsauer, die das Schema zum Gemeingut der spätromanischen Baukunst machen.

c) In Limburg liegt zugleich der Ansatz der Osttürme keimartig vor. Wir erinnern uns, dass dort in die toten Winkel zwischen Altarhaus und Apsidiolen die Treppen zur Krypta eingelegt waren. In Speier sind diese Spindeln als Flankentürmchen des Ostchores hochgeführt, die sich zugleich als Widerlager gegen den Gewölbeschub des Altarhauses trefflich empfehlen und sich von da rasch verbreiteten. Eine weniger glückliche Anordnung derselben ist die an der Stirn der Kreuzarme (St. Michael in Hildesheim, hier als Emporenaufgänge motiviert, am Dom zu Mainz). Über das zweite Turmpaar einiger Hirsauer Bauten vor oder hinter dem Querhaus s. o. S. 48.

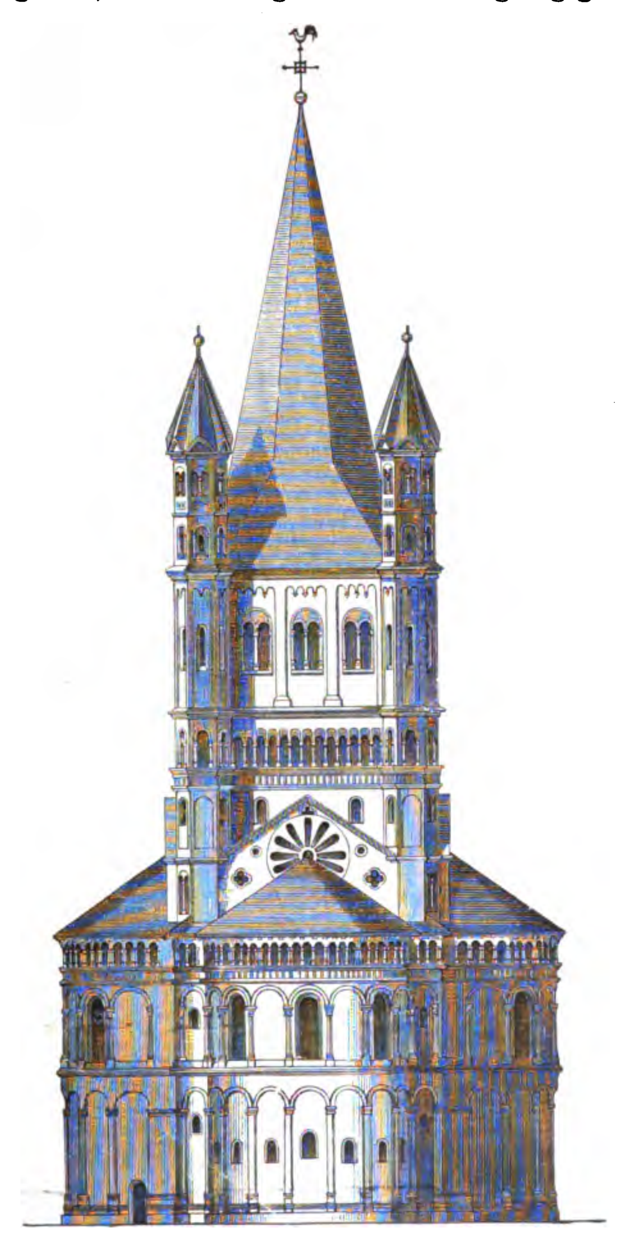


Fig. 55. Gross St. Martin in Köln.

2. Die Kuppel.

Die Kuppel ist vom Centralbau auf die Basilika übertragen und naturgemäss über der Vierung aufgestellt worden, zuerst in St. Michael zu Hildesheim ca. 1030 verdoppelt über dem Ost- und Westkreuz, quadratisch und völlig turmartig, und auch Limburg a. H. 1042 und der alte Dom zu Speier hatten ähnliche Vierungstürme. Die eigentliche Kuppel war doch erst im Gewölbebau möglich, deren technische Entwicklung oben klargelegt wurde. Durch Einfügung der Laterne mit Oberlichtern gelangte man zu einem viel reiferen Vierungsturm zurück, der an einzelnen Beispielen in den grössten Dimensionen (Bonn), Sinzig, Heimersheim, Gross St. Marien in Köln) (Fig. 55.) ausgeführt wurde, bei den grossen mittelrheinischen Domen und zu Laach

indes die ungefähre Höhe der Seitentürmchen innehält. Die Gotik hat das Motiv vollkommen abgestossen, St. Katharinen in Oppenheim und St. Thomas in Strassburg bieten die einzigen Beispiele gotischer Vierungstürme. Man begnügte sich mit Dachreitern, die zuweilen wie in Bebenhausen ganz stattliche Verhältnisse annehmen.

Die reichen Kombinationen, welche der Übergangsstil mit wechselnder Gruppierung und Vermehrung der Türme und Kuppeln bildete, können nicht im einzelnen verfolgt werden. Jedenfalls sind von dem Einturm über der Vierung (Gross St. Martin) bis zu den bewegten siebentürmigen Silhuetten (Limburg a. L.) alle Möglichkeiten erschöpft.

3. Die befestigte Kirche.

BERGNER, befestigte Kirchen. Zs. chr. K. XIV. 206, 225. — WÖRNER u. HECKMANN, Orts- u. Landesbefestigungen des Ma. Mainz 1884. — E. SIGERUS, Burgen u. Kirchenkastelle im siebenbürg. Sachsenlande. 3. Aufl. Hermannst. 1900. Kleinere Abhandlungen Mitt. K. K. C. C. I. 248, II. 211, III. 33. — Ber. u. Abh. des Wiener A. V. XIV. 103, XV. 118, Prüfers Archiv IV. 20. — OTTE, Hb. I. 18. — R. MIELKE, die kirchl. Wehrtürme im nw. Brandenburg, Burgwart III. 21. — R. HAUPT, Wehrkirchen in den Elbherzogtümern. Zs. Ges. f. Schlesw.-Holst. Gesch. XXXII.

Befestigte Kirchen kommen vereinzelt wohl in ganz Deutschland vor, besonders dicht und häufig sind sie indes in Thüringen und Franken (Werra), in Schwaben (Neckar) und Lothringen, in Österreich und in grossartiger Ausbildung im siebenbürgischen Sachsenland. Bald ist der Nachdruck auf die feste Umwallung gelegt, bald auf den Turm, seltener ist auch das Schiff in das System der Verteidigung einbezogen. Oft sind von alledem nur ganz dürftige und versteckte Merkmale erhalten. Dabei muss betont werden, dass sich die Burgkirchen nicht etwa auf die Frühzeit beschränken sondern noch im 15. Jh. erneuert oder neu angelegt und noch im 17. Jh. gebraucht und umkämpft worden sind.

Für die Anlage wurde ein von Natur fester Platz, ein Hügel in oder vor dem Dorfe oder eine durch Wasser geschützte Stelle gewählt, die gelegentlich durch einen äusseren Erdgraben, jedenfalls aber durch eine hohe Ringmauer mit Schiessscharten, Wehrgang, Zinnenkranz gesichert wurde. Die Einfahrt ist durch ein festes Tor mit Zinnenstand oder einen besonderen Wehrturm überbaut. Ähnliche Türme finden sich an schwachen Stellen, an den Ecken der Umwallung. Im Innern ziehen sich an der Mauer die „Gaden" entlang, unterkellerte Schuppen aus Fachwerk, welche zur Bergung der fahrenden Habe dienten und von denen auf jedes Nachbarrecht des Dorfes einer gerechnet wurde. Die Umwallung ist weit genug um auch das Vieh aufzunehmen. Dass dieser Typus sich aus den Ringwällen und Fliehburgen der germanischen Vorzeit entwickelten, ist zweifellos und wird besonders dadurch belegt, dass sich bei ihnen ebenfalls die Holz- und Lehmhütten am Bering hinzogen; ja vereinzelt sind Kirchen geradezu innerhalb alter Ringwälle angelegt worden (Möbisburg, Martinskirche b. Hetschburg i. Th.). Das älteste Beispiel gewährt die Kirche zu Rohr b. Suhl, die sicher vor 950 dadiert werden kann und bei der der trockene Wall und Graben, die Ringmauer und die Einfahrt mit Wehrturm, davor eine Art Zwinger (Barbakane) mit einem Vortor, teilweise im 16. Jh. erneuert, noch wohl erhalten sind.

Beim Turm ist schon die Stellung bedeutsam. An der Westseite — so im Norden — deckt er die Kirche wie eine Schildmauer; über dem Altarhaus — so in Mittel- und Süddeutschland — beherrscht er wie ein Bergfrit die ganze Kirche und Umgebung. Im einzelnen zeigt er vom ersten Geschoss an Schiessscharten nach drei Seiten, in der inneren Mauerdicke so erweitert, dass ein Schütze aufrecht darin stehen kann. Vor allem mächtig ist aber der Kopf bewehrt. Das Gewöhnliche war wohl ein plattes Dach mit einer gezinnten Mauer eingefasst, so häufig am Neckar, wo früher die Blide und noch im 30jährigen Krieg die Donnerbüchse oben zu stehen

pflegte, vielfach an den Ecken mit Pechnasen wie in Heckenranspach (Fig. 56) oder mit Pfefferbüchsen wie in Wächtersbach Kr. Gelnhausen. Die Abwässerung geschah nach Innen, oder wenn in der Mitte ein Zeltdach wie in Schaala b. Rudolstadt, Einhausen b. Meiningen, durch Wasserspeier nach aussen. Seltener sind die hölzernen vorgekragten Wehrgänge (Vaux b. Metz) oder die Schiessstände, die sich seitlich aus Durchbrechungen des Mauerwerks auf Balkenlagen herausziehen (Dienstedt b. Stadtilm). Der wehrhafteste Repräsentant der Gattung ist der Westturm an der Templerkirche in Bacharach.

Das Schiff ist wie bemerkt nur selten befestigt. Ein lehrreiches Beispiel bietet die spätgotische Kirche in Reinstädt S.-A. (Fig. 57), wo ringsum ein vollständiger Zinnenkranz läuft, da-

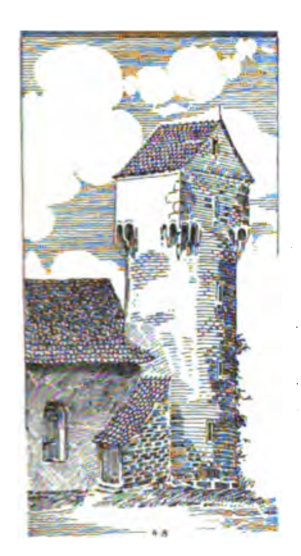


Fig. 56. Turm in Heckenranspach.

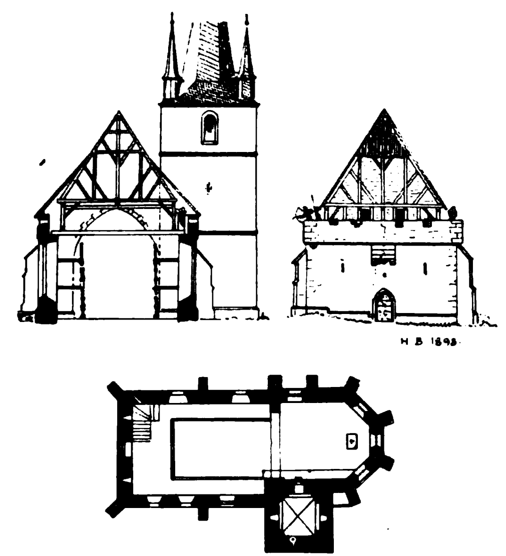


Fig. 57. Bef. Kirche in Reinstädt.

hinter noch der alte Stuhl des zurückgesetzten Daches, der Westeingang sowohl durch seitliche Schiessscharten wie durch einen Giessschlot über der Tür bewehrt. Das Exemplum docens ergibt indes die Kirche in Chazelles (Fig. 58) Lothringen 12. Jh., wo zunächst die typische Stellung des Turmes zwischen Apsis und Schiff, dann die Schiessscharten in Apsis und Turm (ohne alle weitere Fenster) auffallen. Das Schiff ist völlig wie ein bewehrter Palas mit Zinnenkranz und Machicouli über der Tür gestaltet. Die grösseren Lichtöffnungen sind sämtlich erst später eingebrochen.



Fig. 58. Bef. Kirche in Chazelles.

Die siebenbürgischen Burgkirchen sind vielfach weit ausgedehnter als die innerdeutschen, weil sie auch auf längere Belagerung berechnet waren und im Durchschnitt vorzüglich erhalten. Die Gaden sind grösser und manchmal zu wirklichen Wohntürmen ausgebaut. Wir finden Pfarrtürme für den Geistlichen und Schultürme, Hand- und Pferdemühlen und Brunnen. Mächtig sind die Ringmauern verstärkt und mit Basteien, Gusserkern, Zinnen, Schiessscharten und Wehrgängen befestigt. An den schwachen Stellen erheben sich die stärksten Türme mit Zinnen und Pfefferbüchsen, Wehrgängen auf Knaggen in Holzverschalung, in Neustadt steigt ihre Zahl auf neun. Die Ringmauern ziehen sich gelegentlich zwei- und dreifach herum, die imponierendsten Anlagen mit dreifachem Mauerring und grossartigen Bastionen und Türmen in Birthälen, Meschen, Tertlau und Heltau. Entsprechend ist die Rüstung der Kirche

selbst verstärkt, so vor allem der Chor. Dieser wird turmartig über das Schiff emporgetrieben, die Streben durch Flachbögen verbunden und darüber ein verdeckter Wehrgang mit Scharten angelegt. So in Bussd 1490—95, in Gross-Kopisch, in Denndorf 1451 mit Zinnenkranz, in Bonnesdorf, wo die Bögen durch Kragsteine unterteilt und mit je zwei Pechnasen versehen wurden, vielfach auch mit hölzernem Umlauf. Ebenso die Glockentürme mit Umgängen auf Knaggen, ein einziger Centralturm nur in Frauendorf. Schliesslich ist auch das Schiff mit Verteidigungsbögen in Wurmloch, mit offenem Holzwehrgang in Draas und Deutsch-Weisskirch umzogen. Völlig zum einheitlichen Festungsturm ist die Kirche in Schweischer geworden, die ringsum über schmalen Fenstern zwei Reihen Schiessscharten und darüber einen vorgekragten Wehrgang trägt, obwohl im Innern Schiff und Chor getrennt sind. Ähnlich in Kleisd und Klosdorf. Wie sich der Gottesdienst heute noch in solchen Räumen, die ausser den Scharten fast keine Lichtöffnungen haben, vollzieht, kann man sich freilich nicht gut vorstellen.

4. Die Vorhalle.

Der offene, von einer Säulenhalle umgebene Vorhof der altchristlichen Zeit hat im Mittelalter nur kümmerlichen Nachwuchs gehabt, lebt aber dem mönchischen Bedürfnis entsprechend kräftig im Kreuzgang der Kloster- und Stiftskirchen fort. Wir finden ihn nur in Steinbach und Reichenau-Mittelzell (zerstört)[1]), in Limburg (schon überdeckt), vor dem Westchor in Essen und mit offenen Arkaden, ein Prachtstück romanischer Skulptur, in Maria Laach. Das „Galilaea“ der Clunyazenser und Hirsauer hat mit dem Vorhof nichts gemein[2]), es ist eine Vorkirche zwischen Schiff und Türmen, in St. Peter zu Hirsau dreischiffig, in Paulinzelle einschiffig mit offenen Arkaden, darüber die Nonnenempore, in Bürgelin eine dreischiffige Taufhalle, alle wie das Atrium zum Aufenthalt der Laien bestimmt.

In Deutschland wurde vielmehr die an der Westfront angelegte, überdeckte Säulenhalle beliebt, zuerst in grossem Massstabe am Dom zu Speier, dann in Schaffhausen und Alpirsbach, bei Cisterzienserkirchen in Bronnbach und Georgenthal (zerstört), erhalten in Maulbronn und Wettingen, am Dom in Halberstadt Paradies genannt, wo sich am Aschermittwoch das „Adamaustreiben“ vollzog (abgebrochen). In Freiburg a. U. ist der Turmunterbau in eine offene Halle aufgelöst; in der Gotik schrumpft die Halle zu zierlichen Balkon- oder Baldachinbauten zusammen (Liebfrauen in Worms). In evangelischen Kirchen findet sich vielfach ein Vorhäuschen mit Bänken, wo Mütter mit kleinen Kindern dem Gottesdienst anwohnten.

Schon frühzeitig lehrte das praktische Bedürfnis, wenigstens den Haupteingang auch der übrigen Kirchenseiten mit Vorbauten zu bedenken, die teilweise auch den Namen Paradies, in Westfalen Perwisch, führen und sich ausserdem zur Aufstellung von Statuen trefflich eigneten. Übrigens pflegte man hier auch Gerichts- und andere weltliche Verhandlungen zu treiben, kirchliche Gefälle einzunehmen und die Normalmasse aufzubewahren.

B. Die Gliederung.

Was uns von den Hochbauten der Karolinger erhalten ist, zeigt eine Aussenhaut von roher Bedürfnisform (Steinbach, Aachen) ohne jeden Versuch zur Gliederung. Die Eingangshalle zu Lorsch ist eine ganz aussergewöhnliche Erscheinung. Spärliche Versuche begegnen in sächsischer, vollere in salischer Zeit; im Ausgang der Epoche finden wir dann ein überquellendes System der Gliederung. Die Elemente

[1]) Von Wittigowo 992 erbaut, von Purchard beschrieben: Ante domus sanctae limen post ista Mariae — excoluit pulchrum, parvi licet aequoris, hortum — quem cingens muris ac arcubus undique curvis — fecit terrestrem paradysum luce micantem. Schlosser a. a. O. 143.

[2]) Galilea longitudinis 65 pedes et duae turres sunt ipsius galileae in fronte constitutae et subter ipsas atrium est, ubi laici stant, ut non impediant processionem. (Bauordnung von Farfa).

desselben sind der Rundbogenfries, die Lisene, die Blendarkade und die Zwerggalerie, sämtlich Formen, über deren italienische Herkunft kein Zweifel waltet.

1. Der Rundbogenfries bezeichnet alle wagerechten Linien, so vor allem das Dachgesims und die Zwischengesimse, doch auch die Giebelschrägen. Er begegnet zuerst in Limburg a. H. und gleichzeitig in Reichenau-Mittelzell und ist um 1050 schon allgemein. Er besteht in seiner primitiven Form aus aneinandergereihten Halbkreisen, die leicht aus dem Werkstein vorgeblendet sind. Die Kanten sind zunächst rechteckig, dann werden sie abgesetzt, ausgekehlt, in Kehlen und Wulsten geschwungen. Die Bögen werden auch gestelzt oder hufeisenförmig, die Anfänger schliessen glatt ab, oder werden gerundet, auch auf Konsolen mit und ohne Blätterornament (reiche Auswahl am Dom zu Naumburg) oder Köpfe und Tierfiguren (Königslutter) (Fig. 59) gestellt, die dazwischenliegenden Schildbögen



Fig. 59. Rundbogenfries in Königslutter. (Nach Dohme.)

mit Menschen und Tierköpfen, Sternen, mystischen Zeichen, schliesslich mit Jagdszenen und Tierkämpfen gefüllt. Vereinzelt findet sich auch der Kreuzbogenfries (Fig. 60), der im Backsteinbau (s. o. S. 34) so reich ausgebildet ist.

2. Die Lisene, zur senkrechten Gliederung dienend, ist ein schmaler Wandstreifen, der in erster Linie als Einfassung der Ecken auftritt und dabei stets in den Rundbogenfries übergeht. Sie erscheint auch mit diesem zuerst in Limburg. Doch geht ihr eine antikisierende Vorform, die Rundlisene voraus, mit besonderem Fuss- und Kopfstück, an den Treppentürmen zu Gernrode, am Glockenhaus des Münsters zu Essen 10. Jh., am Dom zu Trier, am Seitenschiff zu Quedlinburg 11. Jh., dann in Sachsen gewöhnlich (Hamersleben, Holzzelle, Petersberg zu Erfurt, Bürgelin, Lohra u. a. m.). In Limburg ist die Lisene schon mit voller Meisterschaft zur Innengliederung der Hochwand an den Kreuzarmen, zur Teilung der Geschosse an den Türmen verwandt, in Speier, Laach etc. auch zur Bezeichnung der Joche an Haupt- und Nebenschiffen. Doch hängen darin viele Bauten noch bis zum Schluss der Epoche der vollen Schmucklosigkeit der Wand nach, während im Übergangsstil am Rhein namentlich die Türme und Westfassaden ungemein eingehend bis zur Überfülle mit Lisenen und Querfriesen unterteilt werden.

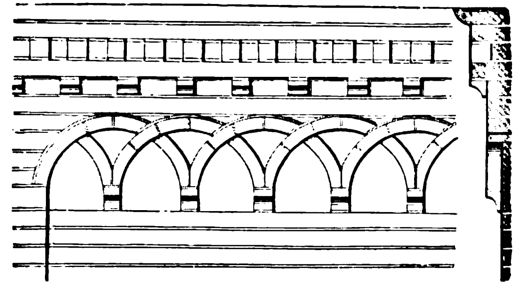


Fig. 60. Kreuzbogenfries in Jerichow.

Die konstruktiv so wichtige Verstärkung der Stützen von der inneren auf die äussere Mauerfläche zu übertragen und damit eine **organische** Gliederung der Wände einzuleiten, ist den romanischen Meistern anscheinend niemals eingefallen. Selbst die ersten Versuche der Verstrebung — noch mit Strebemauern — sind gewöhnlich unter dem Dach des Seitenschiffes verborgen (Ellwangen, Basel, Trebitsch, Petersberg b. Halle), wie auch die Strebebögen in Limburg und die künstlich versteckten in Heisterbach. Offene Mauerstreben erst in Salzburg, Naumburg, Roermond, die ersten Strebebögen am Oktogon von St. Gereon in Köln.

Die **Wandarkade und Blendnische**, die wir im Innenbau kennen lernten, ist am Rhein an den Chorteilen sehr häufig (Laach, Kapitolskirche in Köln u. a.), in den Giebelfeldern besonders beliebt die Halbkreisnische, zuerst in Schwarzrheindorf; ebenda zuerst:

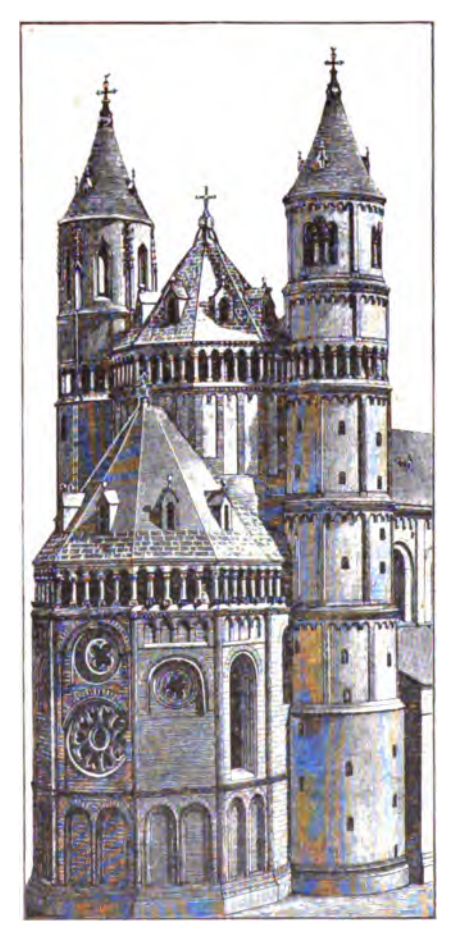


Fig. 61. Westchor des Domes zu Worms. (Nach Dohme.)

3. Die **Zwerggalerie** (um 1150), die sich hier gewissermassen als entwickelter Rundbogenfries unter dem Dachsims der Apsis und des Querhauses hinzieht, ein schmaler mit Steinplatten gerade gedeckter Laufgang, nach aussen in zierlichen Arkaden auf Rundsäulchen geöffnet (Fig. 61). Am Dom zu Speier wurde sie über der Langhausmauer eingelegt, die bei der Neuwölbung des 12. Jh. erhöht worden war, um dieselbe zu erleichtern. Im rheinischen Übergang tritt sie dann, bereichert durch einen darunter hinlaufenden Plattenfries, ganz gewöhnlich an den Chorteilen, Kuppeln und Türmen auf, am reichsten wohl bei der Dreikonchenfamilie (Gross St. Martin, Apostel, St. Gereon) wo die Säulchen gepaart und die Arkaden durch zwischenstehende Bündelpfeiler in Gruppen zu drei geteilt sind. Manchmal ist sie auch zur blossen Blendgalerie reduziert. Das einzige Beispiel einer geraden Abdeckung derselben bietet der Chor von Pfaffenschwabenheim.

Dass zur Gesamtwirkung die Fensterarchitektur, besonders die gekuppelten und offenen Schallfenster der Türme wesentlich beitragen, bedarf keiner Bemerkung.

V. Die Einzelglieder.

A. Die Säule.

Als Erbteil der Antike ist die Säule in die deutsche Kunst übernommen; aber was die antike Säule auszeichnete, die feststehende Proportion ihrer Teile, das kanonische, gleichbleibende Ornament und die Zusammenstellung nur gleicher

Säulen oder „Ordnungen“ an demselben Bauteil, das ist den deutschen Meistern nicht nur fremd, sondern geradezu widerwärtig. Nicht nur, dass für jeden Bau, die Masse und Verhältnisse angesehen, die ihm angemessene „Ordnung“ jedesmal neu geschaffen wurde, nein es wäre auch für ein Zeichen von Armut angesehen worden, wenn nicht jede einzelne Säule in besonderer Art dekoriert worden wäre, entweder durch den Steinmetz oder doch durch den Maler. — Im Aufbau ist sie, wie bemerkt, nicht überall durchgedrungen und dann vom Pfeiler allgemein zurückgedrängt worden. Jndes gewann sie in der Kleinarchitektur der Wandarkaden, Türen, Fenster, Triforien, besonders in Nebengebäuden, Kapitelsälen, Kreuzgängen, Refektorien, schliesslich auch am Pfeiler als Halb- oder Dreiviertelsäule das verlorene Terrain reichlich wieder und erst die Gotik hat sie zu einem bedeutungslosen Zierstab verflüchtigt und schliesslich ganz aus der Baukunst eliminiert. Die einzelnen Teile erheischen gesonderte Betrachtung[1]).

1. Der Schaft ist, wo es das Material irgend hergab, aus einem Werkstück, monolith, gearbeitet und die mächtigen Säulen von Limburg oder Paulinzelle dürfen noch heute als technische Leistungen bewundert werden. Der Schaft ist stets nach oben verjüngt, oft sehr stark, dagegen die mittlere Schwellung bis auf einzelne Ausnahmen (Dom zu Konstanz, Knechtsteden, Vorhalle von Bürgelin) und der An- und Ablauf ganz verloren gegangen. Die Kannelierung tritt häufiger nur in Krypten (Naumburg), Nebenräumen (Huiseburg), an Türgewänden (Goldene Pforte zu Freiberg) und auch da sehr frei, mit plötzlichen Brechungen oder gedrehten Kannülen, oder überhaupt nur in Abkantungen auf. Der eigentliche Schmuck des Schaftes fiel der Malerei zu, welche ihn mit marmorierenden Wellenlinien oder Web- und Teppichmustern bedeckte. In einzelnen Fällen (St. Jakob zu Regensburg, Gebweiler) sind die Schäfte völlig mit skulptierten Flachmustern von Flechtwerk überzogen und im Übergangsstil in Türgewänden mit dem feinsten Rankenwerk oder Laub umsponnen. Ein Monstrum ist der Schaft der sogenannten Bestiensäule (Fig. 62)



Fig. 62. Bestiensäule in Freising.

[1]) F. Luthmer, rom. Ornam. u. Baudenkm. d. 11.—13. Jh. Frankf. a. M. — Klingenberg, Bauornamente des Ma. 1882.

in der Krypta des Freisinger Doms, ein wirrer Knäul von kämpfenden Menschen und Ungetümen.

In die Struktur des Schaftes greift später der Teller, Zungenstein oder Schaftring ein, ursprünglich nur ein Notbehelf, um hohe, dünne, nicht monolithe Säulchen in die Wand einzubinden oder die Zusammensetzung aus mehreren Werkstücken zu verdecken (Ramersdorfer Kapelle in Bonn). Bald wird er aber nicht nur am einzelnen Säulchen mehrmals wiederholt, sondern auch auf die Rundstäbe der Archivolten übertragen und bis zur Übertreibung gehäuft. Ein neues anmutiges Motiv, das sich indes auch nur in Arkaden und Krypten äussert, war die Paarung oder Teilung der Schäfte, welche selbst bis zur Vierteilung geht, auch diese gelegentlich durch Schaftringe zusammen gehalten, oder wie bei den beiden „Booz und Jachin" nach 1. Kön. 7, 21 genannten im Dom zur Würzburg in Knoten verschlungen.





Fig. 63.
Säule zu Lorsch.

2. Die Basis ist der attischen nachgebildet (Fig. 63) aber so frei behandelt, dass das Profil fortwährend den grössten Schwankungen unterliegt. Für die Frühzeit mit Einschluss der sächsischen Kunst ist ein steiles und schweres Profil bezeichnend, derart, dass der untere Pfühl nur wenig oder gar nicht über den oberen vorquillt und die Linien der Pfühle und Kehle in einem schlaffen gedrückten Bogen verlaufen. Eine bäuerliche Nebenform bildet den unteren Pfühl hoch, krug- oder fast kugelförmig aus, wie es etwa in der heimischen Holzarchitektur üblich war. Eine Verfeinerung des Liniengefühls kam erst von Burgund durch die Clunyazenser. In Limburg ist die Basis mit akademischer Strenge mit Lineal und Zirkel gezeichnet, aber gleichwohl so fein in den Verhältnissen, dass jede Modifikation als Verschlimmerung erscheint. Diese Form ist von den Hirsauern aufgenommen und für die hochromanischen Bauten massgebend geworden (Fig. 64). Im Übergangsstil weicht die Kreislinie einer flüssigen Kurve, die „mit steter Krümmungsänderung, gleichsam stählern biegsam und federkräftig der Last nachgibt und zugleich entgegenstrebt, im untern Pfühl über den Rand der Plinthe hinausquillt, in der Kehle tief einknickt und aufschnellt, um erst im obern Pfühl zum festeren Halbkreis zurückzukehren." Vereinzelt sind auch die Basen wie der Schaft mit Flechtwerk umlegt.

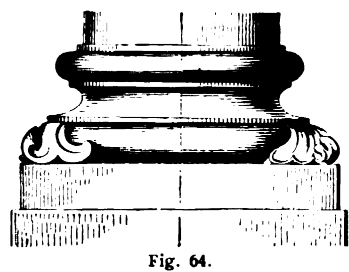


Fig. 64.
Basis von Mühlhausen in Böhmen.

In den Kreisen der Reformer wurde auch zuerst ein Glied aufgenommen (von Oberitalien her), das der Basis des entwickelten Stils erst ihren Charakter gibt, das Eckblatt. Es verschleiert den Übergang von dem Quadrat der Plinthe zum Rund des Pfühls und ist zuerst in Hersfeld (1040 ?), dann sicher in der Vorkrypta des Domes zu Augsburg 1065, im Dom zu Konstanz (1054—89), in St. Aurelius zu Hirsau nachzuweisen, dann allgemein, soweit der Einfluss der Hirsauer reicht. In der Ausführung finden wir die üblichen endlosen Variationen. Zuerst tritt ein formloser Knollen oder Keil auf, der sich verbreiternd zu einer Umhülsung des Pfühls von unten her auswächst (Ecklappen). Seit ca. 1150 wird der Lappen aber vom Pfühl herab auf die Plinthe

gezogen, rollt sich auf der Ecke in einen Knoten oder um eine Kugel und wird als Palmette umrandet und ausgebuchtet. Im Übergang sind dann hundertfältige Varianten durchprobiert, entweder indem das Blatt über einer Kugel zurückschlägt oder mit dem Pfühl niederfällt und wieder aufquillt. Nebenher gehen ganz freie Phantasieformen, Greifenklauen (Schwarzrheindorf) oder hockende Löwen (Wartburgkapelle) u. dergl. Sobald indes der Pfühl über die Plinthe quoll, war das Schicksal des Eckblattes besiegelt. In einzelnen Fällen ist die Basis durch kauernde Löwen u. dergl. ersetzt.

3. Das Kapitäl. Mehr als bei irgend einem anderen Bauglied erkennen wir im Kapitäl das Wesen und die Entwicklung des romanischen Stils: In karolingisch-ottonischer Zeit die Nachwirkung der Antike mit dem reichen aber meist unverstandenen korinthischen Akanthuskapitäl, dann in fränkischer Zeit klare und einfache Neubildung eines tektonischen, des Würfelkapitäls, das gleichwohl allen Launen der individuellen Zeichnung und Dekoration unterliegt. Endlich im beginnenden Übergang eine zweite Neuschöpfung, das Kelchkapitäl; zwischen ihnen unendliche Variationen, die jede strengere Klassifikation erschweren und geradezu unmöglich machen[1]).

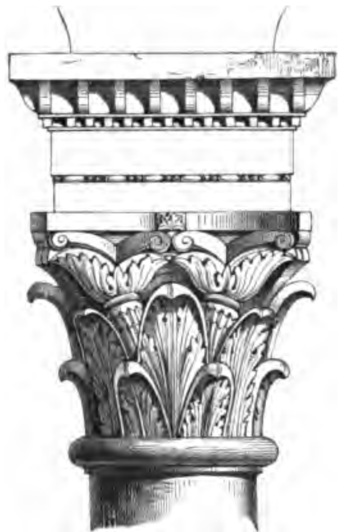


Fig. 65. Kapitäl aus Korvei.

a) Das antikisierende Blattkapitäl, wie man es an den Resten der Römerbauten, vielfach aber bloss aus Miniaturen oder Werken der Kleinkunst, Elfenbeinen u. dergl. kennen lernte, ist vorwiegend dem korinthischen nachgeahmt. Hier ist der kelchförmige Grund mit zwei Reihen aufrechter, in den Spitzen überfallender Blätter besetzt, aus denen zuerst eine Reihe Blütenstengel und zu oberst gekrümmte Schneckenstengel als Stützen des geschweiften oder geraden Abakus hervorschiessen (Fig. 65). In den Rheinlanden, z. B. im Münster zu Essen, finden sich z. T. Bildungen von tadelloser Reinheit und auch im Innern, in Korvei, Fulda sind Arbeiten, die wenigstens das Kompositionsgesetz noch deutlich befolgen. Daneben freilich Reduktionen und Verkümmerungen herunter bis auf eine Blattreihe, zwischen denen die Blütenstengel auf dem Halsring stehen oder einfache Anreihung von Akanthus (Konstanz, Ludgeridenkrypta in Werden, Helmstädt). Anderwärts völlige Verrohung der Blätter zu lilienähnlichen Misbildungen, der Schneckenstengel zu Spiralen (Gernrode). Eine gewisse Renaissance tritt durch den lebhafteren Verkehr mit Italien unter den Ottonen ein, die sich deutlich gerade an sächsischen Bauten des 11. Jh. (St. Michael in Hildesheim, Königslutter, Drübeck) offenbart und ihren Höhepunkt im 12. Jh. in Kapitälen von vollendeter Reinheit findet (Afrakapelle des Doms zu Speier). Im Gefolge dieser antiquarischen Bemühungen tritt auch vereinzelt die Nachahmung des jonischen Kapitäls mit den bezeichnenden Eckvoluten hervor (Lorsch, Osnabrück, Gandersheim, St. Gallen, Reichenau), freilich oft in solcher Verrohung, dass die Voluten nur in Spiralen oder seitlich an eine Kugelform gelegte Rollen, Pergamentrollen ähnlich, zu erkennen sind. Noch seltener sind Kompositkapitäle.

Was die Fruchtlosigkeit und die Abstossung des Akanthuskapitäls verschuldete, war nicht der Mangel heimischer, vorbildlicher Naturformen — denn die Gotik hat die nordischen Distelarten, vornehmlich den Wiesenkratzkohl zu einem dem antiken Akanthus gleichkommenden Laubschmuck des Kapitäls erhoben — vielmehr die Unfähigkeit der romanischen Künstler, eine so feine Naturform zu begreifen und zu reproduzieren. In den Werken zweiter Hand wird sofort der spitzige und zackige Umriss vereinfacht, die Lappen abgerundet, die Blattnerven kerbschnittartig

[1]) G. Ebe, die Schmuckformen der Monumentalbauten III. (romanische). Lpz. 1894. — G. Dehio, rom. Renaissance. Jb. kgl. pr. Ks. VII. 129.

eingegraben und daraus ein schematisches Palmettenblatt gewonnen, das sich jedem Raum fügt nnd jede Umbildung verträgt. Dieses ist das Erbteil, mit welchem der entwickelte romanische Stil wirtschaftete.

b) Das Würfelkapitäl (Fig. 66) bezeichnet die kräftigste Reaktion gegen jede fremde, fertige aber unverstandene Form und die Feststellung einer aus tektonischen Bedingungen entwickelten Grundform. Der Grundgedanke ist leicht zu erkennen: Die Überführung des runden Säulencylinders in das Quadrat der Deckplatte. Dies ist einfach so ausgeführt, dass ein Kapitäl in Kugel- oder Eiform von den vier Seiten der Deckplatte herab senkrecht abgeschnitten ist. Ob eine Vorlage der Holzarchitektur den Anstoss dazu gegeben, kann auf sich beruhen[1]). Wir finden es um 950 primitiv schalenförmig in Essen, fortgeschrittener in St. Michael zu Hildesheim um 1020 und in normativer Reinheit in Limburg und Hersfeld 1030. Endlos sind sogleich die Variationen. Schon die Grösse, Höhe und Ausladung der Kugelform im Verhältnis zum Säulendurchmesser ist bei jedem Bau anders und damit variiert auch die Grösse der Schilde. In Sachsen schneiden sie z. B. oft so nah über der Säule ab, dass ein voller Würfel mit unteren leicht abgerundeten Ecken übrig bleibt. Im Elsass sind sie unterteilt (Zwillingsschilde), am Bodensee (Konstanz) sind acht Schnittflächen ausgeführt. In Regensburg ist nach Art der englischen Pfeifenkapitäle die Kugelfläche in Röhren aufgelöst. Weitverbreitet ist dann eine Nebenform, welche das Kelchkapitäl vorbereitet. Hierbei leitet nicht die Kugel, sondern der Cylinder, plötzlich in der Mitte vorspringend in die Würfelform über, eine Übergangsform, die man passend mit Würfelkelch bezeichnen kann.



Fig. 66. Würfelkapitäl aus Ilsenburg.

Die Zahl schlichter Würfelkapitäle ist zwar ansehnlich und auch an Bauten mit reichgeschmückten Kapitälen kommen immer einzelne reintektonische vor, überwiegend sind aber die ornamentierten. Der Weg lässt sich noch verfolgen Zunächst wurden die Schilde irgendwie umrahmt, mit kleineren Zwillingsschilden belegt (Paulinzelle), bald wurde flaches Flecht- und Netzwerk, geometrische Figuren, Rosetten u. dergl. darüber gebreitet; folgenreich war es aber, dass an die Kugelfläche ein vielteiliges Palmettenblatt ansetzte (Ilsenburg). Dies griff auf die Schildfläche über und schoss bald bis zum Kämpfer empor (alle Stadien des Übergangs in Bürgelin) und damit wurde nicht nur die Schildlinie verwischt, sondern die tektonische Gebundenheit des Kapitäls wieder völlig in Frage gestellt, ja oft überhaupt nicht mehr erkennbar. Doch hat gerade an dieser Form der entwickelte romanische Stil die Hauptreize seiner Dekorationskunst entfaltet und wenn auch hier eine fessellose Ungebundenheit herrscht, so dass schliesslich jedes einzelne Kapitäl für sich analysiert werden muss, so lassen sich doch über die Elemente und die Art ihrer Verwertung einige allgemeine Sätze aufstellen. Zunächst herrscht bis ca. Mitte 12. Jh. die ungestielte meist vier- oder fünflappige Palmette. Sie wird noch flach auf den Grund gearbeitet und meist in Xform aufgelegt, so dass die unteren Blätter aufsteigend, die oberen herabfallend nach aussen neigen und mit denen der anstossenden Seiten verwachsen. In der Mitte ein Schnürungsband mit Kugeln oder Diamantquadern (Krypta in Naumburg) (Fig. 67). Sonst findet sich auch die Schnürung gerade in der

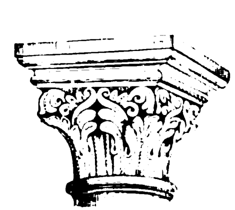




Fig. 67. Kapitäle aus Naumburg.

[1]) Humann i. B. Jb. IIC. — Dehio, v. Bezold I. 677.

Mitte und die Blätter laufen radial nach allen Seiten oder es wird ganz unsymmetrisch geordnet. Seit ca. 1150 begegnen Doppelreihungen übereinander, bald derart, dass die untere Reihe in einer Schafthülse verwächst, die obere an breiten Stielen überschiesst und sich nach aussen und innen neigt (Fig. 68). Die Blätter werden schärfer unterschnitten, tiefer eingelappt, rundlich oder spitz geschlossen, die Nerven meist mit Diamantstegen besetzt. Anf. 12. Jh. Gemisch von saftigen Schilfblättern und langstieligen dreilappigen Blättern, vielfach Bäumchen, die sich in symmetrisch gezogene Äste und Blätter teilen oder netzartig geflochtene Ranken, teilweise mit ganz barocken Blattbildungen. Stengel und Blätter werden vielfach vom Grund gelöst und ganz frei gearbeitet (Dom zu Magdeburg, Konradsburg) (Fig. 69).



Fig. 68. Kapitäl aus Laach.

Das Trapezkapitäl ist dem Backsteinbau eigen und mit dessen Formenschatz aus der Lombardei importiert. Hier ist derselbe Übergang wie beim Würfelkapitäl so bewerkstelligt, dass in den Rundpfeiler von oben eine umgestürzte Pyramide gestossen wird, zuerst in Jerichow und den Verwandten; weiterer Ausbildung war es nicht fähig (Fig. 70).

c) Das Kelchkapitäl. Schon in der Wigbertikrypta, in Werden (St. Peter) und Essen (Westbau) tritt um 950 ein eigenartiges, das Pilzkapitäl auf, bei welchem die Säule über dem Halsringe fortsetzt, sich konisch erweitert und in plötzlicher Rundung wieder zusammenschliesst. Ganz ähnlich ist das um 1150 auftretende Kelchkapitäl (Fig. 71), nur dass es erst unter der Deckplatte breit ausschwillt. Zur Unterstützung derselben wird bald ein Eckblatt angelegt von einer heimischen schilfähnlichen Form, deren Spitze sich in einem Knoten zusammenrollt, darunter eine zweite niedrige Blattreihe angeordnet.



Fig. 69. Kapitäl aus Conradsburg.

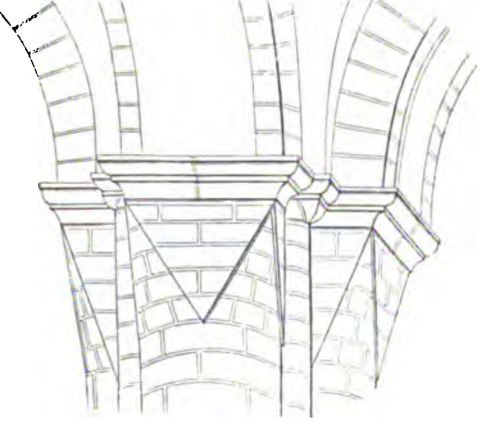


Fig. 70. Trapez-Kapitäl zu Ratzeburg.

Es ist recht eigentlich das Attribut des Übergangsstiles und eine vorgeschrittene Form, das Knollen- oder Knospenkapitäl bezeichnet überall die Einflusssphäre der Frühgotik. Hierbei wird das Eckblatt auf breitem Steg weit über die Deckplatte vorgezogen und umschliesst mit feingelappten Blattenden Kugeln, Früchte, Köpfe von Mensch und Tier u. dergl. (Gelnhausen).



Fig. 71. Kelchkapitäl.

Da die Säulen dieser Zeit seltener einzeln als vielmehr in Gruppen, an Pfeilern als Eck- und Halbsäulen etc. vorkommen,

so ist das Ornament „durchkomponiert" und friesartig um den ganzen Komplex der Kapitäle gezogen, wofür die Dome in Naumburg und Magdeburg schöne Beispiele bieten (Fig. 72).



Fig. 72. Kapitäle aus dem Dom zu Magdeburg.

d) Das figurierte Kapitäl führt in die Blatt- und Rankenwelt noch Nachbildungen von Mensch und Tier ein. Teilweise sind sie in die Pflanzengebilde verarbeitet, indem die Stengel aus Masken- oder Drachenköpfen hervorkommen oder in phantastische Tiere, Greifen, Schlangen u. dergl. endigen; teils sind sie selbständig hineinverflochten und in gegenseitigem Kampf begriffen, teils verdrängen sie den Blattschmuck überhaupt und treiben ganz frei ihr Wesen (Fig. 73). Auf ihren Inhalt kommen wir bei der Tiersymbolik zurück. Eine besondere Klasse bilden die Adlerkapitäle, an denen die Ecke mit einem abwärtsfliegenden Aar bedeckt ist, der mit dem Schnabel und den Fängen in den Halsring greift.



Fig. 73. Kapitäl zu Alpirsbach.

e) Der Kämpfer bildet das Zwischenglied zwischen der Deckplatte und dem Bogenanfänger, in seiner einfachsten Form eine Platte und Schmiege, im entwickelten Stil eine umgekehrte attische Basis, vielfach auch ganz willkürlich mit vielen dünnen Plättchen und Kehlen gebildet oder in das System der Ornamentik hineingezogen. Bei den antikisierenden Werken ist manchmal darunter ein Architrav eingezogen mit Eierstab und Konsolfries (Essen, Korvei, Paderborn, auch St. Michael in Hildesheim).

B. Der Pfeiler.

In seiner primitiven Form ist der Pfeiler ein ungegliederter viereckiger Körper, der seine Wirkung lediglich der Schönheit des Materials und der Arbeit oder der Bemalung verdankt. In Steinbach ist er aus dünnen Ziegeln ungleichen Formats aufgemauert, Sockel und Kämpfer nur in der Arkadenrichtung ausgebildet, eine römische Gewohnheit, die sich am Niederrhein bis in die Spätzeit erhält. Gewöhnlich wird aber Basis und Kämpfer rings um den rechteckigen, meist jedoch quadratischen Kern gezogen. Die Profilierung dieser Glieder durchläuft wieder alle Möglichkeiten; als Norm kann die der attischen Basis gelten. Die Gliederung des Pfeilers setzt mit der Abkantung und Auskehlung der Ecken ein und in Krypten

(Merseburg) wird in spielerisch gehäufter Zerlegung sehr weit gegangen. Im Hochbau haben die Hirsauer, zumal in Thüringen und Sachsen, eine passende und eingehende Gliederung durchgeführt. Die Ecken sind rechteckig ausgeschnitten und mit Säulchen ausgesetzt, in der Arkadenrichtung werden Halbsäulchen angelegt und als Rundstäbe unter den Bögen weitergeführt, schliesslich in die Stirnseiten Hohlkehlen mit Halbsäulen eingebrochen (St. Peter in Erfurt, Paulinzelle, Bürgelin) (Fig. 74). War dies Verfahren nur von dekorativen Absichten geleitet, so brachte der Gewölbebau eine organische Gliederung. Hier verlangten die Gurtbögen rechteckige Vorlagen, welche als Pilaster vor den (rechteckigen) Kern traten und einen kreuzförmigen Durchschnitt ergaben. Weiter wurden auch für die Diagonalgurte und Schildrippen eckige oder runde Halbstützen eingeführt und so ergab sich überall ein Bündel von wechselnd runden und eckigen Gliedern, welches den im Pfeiler vereinigten Druckkräften einen vollkommen entsprechenden symbolischen Ausdruck gab.

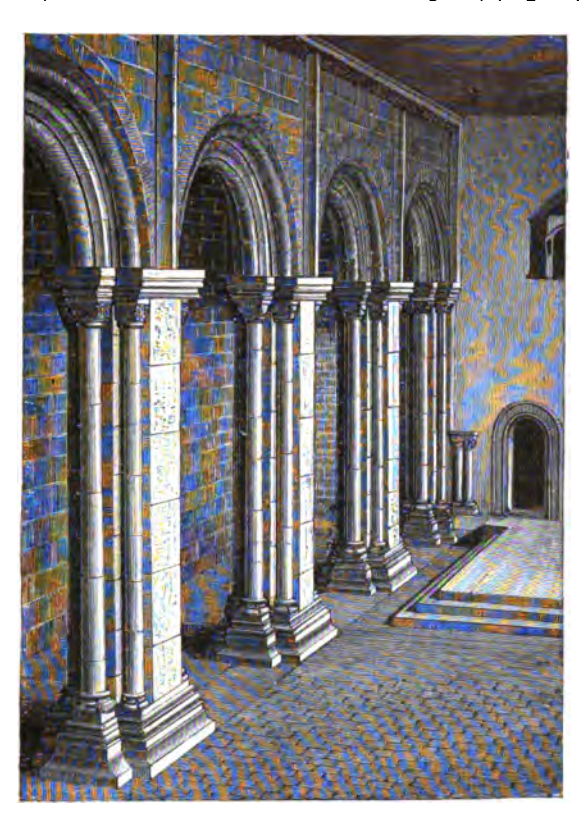


Fig. 74. Arkade in Bügrelin. (Nach Dohme.)

C. Gesimse und Friese.

Das einfachste und häufigste Gesims, das sich an Landkirchen bis in die gotische Zeit hinein hält, ist die Hohlkehle. Bei besseren Werken wird sie von ein oder zwei Rundstäben begleitet und namentlich bei Fenster- und Türumrahmungen mit Nagelknöpfen, Sternen etc. besetzt. Im Übergangsstil werden die Simse durch Häufung von Stäben, Plättchen und Kehlen reicher. Aus denselben Gliedern bilden sich auch die Sockel.

Über den Rundbogenfries ist schon Seite 79 gehandelt. Neben ihm halten sich einige antike Friese, der Akanthusfries mit gewundenen Ranken, meist nur an kleineren Werken wie Altarschranken, doch auch recht schön aussen am Chor zu Königslutter. Demnächst der Konsolenfries, der in den Rheinlanden (Worms, Speier) und im Backsteinbau häufig ist, gelegentlich auch der Eierstab oder Ochsenaugenfries. Von den Eigenbildungen gehen einige sicher auf Vorlagen des Holzbaues zurück, so der Schachbrettfries, der im Gebiet der Hirsauer in Thüringen und Sachsen (Paulinzelle, St. Peter in Erfurt) zuerst auftritt. In den Rheinlanden der gebrochene Stab (Billets, Rollen, Pfeifenstiele) und der Zick-

zackfries, die Bänder mit Zinnen, Rauten, Sternen und facettierten Quaderchen, die auch in der Ausführung an den Kerbschnitt erinnern (Fig. 75). Dagegen auf die Schmiedetechnik gehen die Kugelreihen und Nagelköpfe und die Taubänder zurück, die teils gewundenen Draht, teils Seile oder Stricke imitieren. Vom Backsteinbau ist der Sägefries (deutsches Band) übernommen, aus einer übereck gestellten Stromschicht bestehend. In den Rheinlanden hat man vielfach Wulste, die mit Palmetten, Zungen, Schuppen belegt sind und im Übergangsstil ist ein wirkungsvoller Rahmenfries häufig, bei dem ein Rundstab mit gekreuzten Bändern überzogen und die zwischenliegenden Rautenfelder mit Laub, Rosetten u. dergl. ausgelegt sind. Die eigentlichen Laubfriese sind teils noch nach antiker Manier als laufende Wellenranken, teils in Reihungen von stehenden Blättern oder Schleifen mit Palmettenfüllung komponiert. Leider nur vereinzelt sind die phantasievollen Figurenfriese (Stiftskirche zu Quedlinburg, Andlau).



Fig. 75. Romanische Friese.

D. Fenster.

Die Fenster sind in der Frühzeit beim völligen Mangel oder der Seltenheit des Glases nur dürftige Mauerschlitze, bei Landkirchen noch im 13. Jh. mit einer Lichtweite von 5 cm aufwärts, und deshalb zwecks besserer Ausnutzung der Spalte im Gewände nach innen und aussen stark abgeschrägt und rundbogig überdeckt. Bei kleineren Fenstern ist der Rahmen oder doch die Deckplatte aus einem Werkstück gehauen. Bei fortschreitender Entwicklung der Glasertechnik vergrössern sich die Öffnungen. Doch ist das Mass, wie es etwa in Limburg aufgestellt wurde, nur selten (Speier, Worms) überschritten. Lieber stellte man doppelte Lichter nebeneinander (Naumburg). Wir haben oben gesehen, wie im rheinischen Übergangsstil zur besseren Ausnutzung der Schildwände centrale Lichter erfunden wurden, Kreise, Vier- und Dreipässe, Fächer-, Hufeisen-, Kleeblattformen u. a. Weitere Verbreitung hat davon bloss das Kreisfenster gefunden, das zunächst nur mit einer im Vielpass durchbrochenen Steinplatte, dann mit Nabe und Speichen nach Art eines Rades ausgesetzt wurde und in der Gotik als Radfenster oder Rose noch eine glänzende Zukunft fand (Fig. 76). Offene, unverglaste Fenster in Glockenstuben, Vorhallen und Kreuzgängen werden durch eine Säule unterteilt, deren Kämpfer nach beiden Seiten nach Art der Knollenkapitäle bis zur Mauerdicke vorspringt (gepaarte Fenster), so schon im Westbau zu Essen ca. 950. Auf die Weiterbildung des Motivs, das sich in Kreuzgängen entwickelt, kommen wir beim gotischen Masswerk zurück.

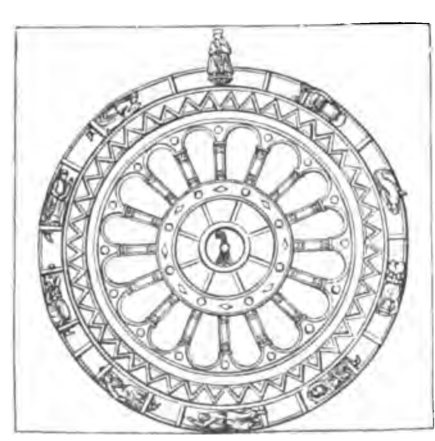


Fig. 76. Radfenster in Basel.

Die Fensterleibungen bleiben glatt bis zur Gotik und darüber hinaus. Nur bei reicheren Bauten werden sie gegliedert. So zuerst in der Stiftskirche zu Quedlinburg mit kantonierten Säulchen, die um den Bogen als Rundstäbe laufen; ähnlich wieder im Dom zu Naumburg an den Hochwänden innen und aussen. In besonders breiter Weise sind im Dom zu Worms die Fensternischen mit Stäben und Kehlen gegliedert. Ganz vereinzelt ist am Dom zu Speier eine — in Italien beliebte — vorgebaute Rechteckumrahmung, Säulchen, die einen geraden Sturz tragen. Gleichfalls hier sowie in Maurusmünster nnd an der Walderichskapelle zu Murrhardt sind einzelne Gewände und Rahmen mit skulptierten Ornamenten bedeckt.

Über den älteren Verschluss haben wir nur durch Schriftquellen Nachricht, wonach das Glas bis ca. 1000 zu den Seltenheiten gehörte. Wenn die engen Schlitze nicht überhaupt offen blieben, wurden sie mit Tüchern und dünnen Membranen überspannt. In der Kirchenruine von Dürrengleina 1307 fand ich ein kleines Fenster des Altarhauses (Fig. 77), bei welchem in Feldsteine und Mörtel eine dicke Eichenholzbohle eingelassen ist, darin ein 6 cm breiter Lichtspalt roh mit dem Beil ausgehackt, an der Innenseite offenbar mit einer dünngeschabten Haut überzogen, gewiss ein seltnes Beispiel für den Fortgebrauch des alten Verschlusses. Glaser werden unter den Karolingern mehrfach genannt, unter Karl d. Kahlen 863 Ragenulf und Balderich, unter Ludwig d. Fr. Stracholf in St. Gallen, unter Lullus in Hersfeld „vitrarii“. Zwischen 917 u. 26 werden Glasfenster zu Zurzach i. Schw. und unter Abt Liuthar auf der Reichenau (fenestellae rotundae, ob Butzen?) erwähnt. In Tegernsee wurden um 1000 die mit alten Tüchern (veteribus pannis) verschlossenen Fenster mit Glasgemälden gefüllt. Weitere Belege s. unter Glasmalerei. In Limburg a. H. (ca. 1030) ist ein vorzügliches Verglasungssystem durchgeführt (Fig. 78). Die 9 cm dicken Eichenholzrahmen sind in Mörtelspeisung eingebettet und waren auch längs- und querseitig mit Rahmen oder Bleisprossen unterteilt, die grünlichen Glasreste von 3 cm Dicke. Vor jedem Fenster ruht auf Kragsteinen eingefalzt eine Steinplatte, seitlich sind Eisenringe mit Blei in die Quadern eingegossen. Man konnte eine Stange hindurchstecken und die Vorrichtung diente als bequemer Halt und Auftritt bei Reparaturen. Da die Alten das Glas nur in kleinen Tafeln herstellen konnten, so hat man aus der Not eine Tugend machend durch eine kunstvolle Verbleiung das Fenster in allerhand Netz- und Rautenmuster zerlegt (Fig. 79). Ausserdem war ja das Glas durch mineralische Bestandteile an sich nicht rein und schillerte in allen Farben, so dass selbst die Blankverglasung voll intimer Reize sein konnte.

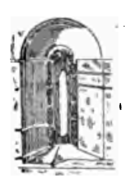


Fig. 77. Fenster in Dürrengleina.

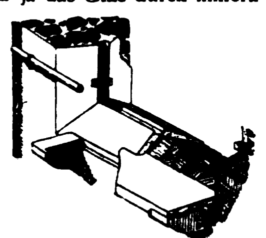
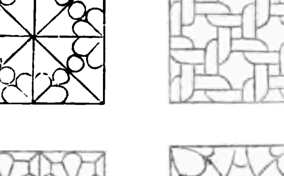
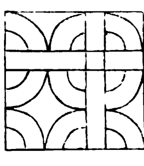
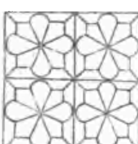
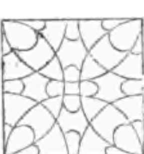


Fig. 78. Fenster in Limburg a. H.









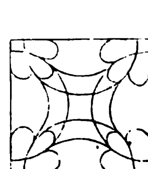


Fig. 79. Verbleiungsmuster in Annrode.

E. Türen.

Bis zum Schluss des 11. Jh. sind die Eingänge, soweit die dürftigen Reste zu urteilen gestatten, ungemein einfach. Die rechteckigen Anschlagspfosten sind an die Aussenseite verlegt, das Gewände nach innen abgeschrägt, der Sturz wagrecht, darüber ein Entlastungsbogen, so noch in Limburg. Das umgekehrte Ver-

fahren zuerst in St. Emmeram 1020 zu Regensburg, die Pfosten an die Innenseite verlegt, die Mauerdicke nach aussen verbreitert ausgenischt. Diese Idee war von unendlicher Tragweite. Nicht nur, dass die „enge Gnadenpforte" für die Eintretenden gangbarer wurde, einladend oder „einschlürfend" den Besuchern entgegenkam, sie gestattete auch, die Mauerdicke eindringlich für das Auge darzulegen und gab den Anstoss zu einer glänzenden Portalarchitektur und -skulptur. Der entscheidende Fortschritt vollzog sich — bezeichnender Weise in denselben Kreisen, denen der Pfeiler seine Belebung verdankt — bei den Thüringer Hirsauern und zwar mit denselben Mitteln, durch rechteckige Abtreppung der Mauer und Einsetzung einer Säule, die über das Bogenfeld als Rundstab herumgelegt wird. So ganz primitiv das Westportal in St. Peter zu Erfurt um 1102, die Seitenportale mit doppelt abgetreppten Halbpfeilern. Der nächste Schritt war die Vermehrung der Glieder zur „abgetreppten Rückspringe", wobei leicht zur Verstärkung der Mauerdicke eine besondere Wandvorlage aufgeführt werden muss, so Paulinzelle 1168 mit vier Säulchen und noch glänzender Bürgelin, datiert 1199. Für die antikisierende rheinische Art bezeichnend die Ostportale am Dom zu Mainz 1190 (Fig. 80). Im Anf. 13. Jh. kommt die Abkantung und Ausnischung der überstehenden Pfeiler (um 1200 in St. Jakob zu Regensburg) und um 1230 von Frankreich beeinflusst der Statuenschmuck der Gewände hinzu, noch ungeschickt vor den Säulchen der (an sich älteren) Adamspforte in Bamberg, meisterhaft dagegen in Bildnischen auf Standsäulchen in Freiberg, wo auch erstmals die Archivolten mit reichem Bildschmuck versehen sind. Ganz eigenartig ist die Galluspforte am Münster zu Basel um 1180 mit einem rechteckigen „Triumphbogenrahmen." Fünf übereinandergestellte Bildhäuschen mit freien Säulchen tragen einen verkröpften Architrav, ein Motiv, das nach allgemeiner Annahme der Bildhauer von einem altrömischen Triumphbogen, der Porte Noire in Besançon kopierte. Auch sonst weist es durch die Frühreife der Formen, die schlanken



Fig. 80. Ostportal am Dom zu Mainz. Nach Messbild.

Säulen, dazwischen vier Standfiguren, auf Frankreich. Die Gliederung der Vorbaue ist übrigens mit viel Eifer angegriffen worden, am rühmlichsten in St. Jakob zu Regensburg mit dreistöckigen Blendarkaden, die eine ganz phantastische Bildergalerie einschliessen, hier auch, offenbar von Basel her, die Kästchen an die Eckpfeiler angelehnt. Sehr glücklich ist beim Nordportal in Gelnhausen ein Giebel mit aufsteigenden Blendnischen ausgeführt und durch reiche Ornamentik der gehäuften Gliederung glänzt das Portal in Tischnowitz (Fig. 81), durch reine und vollsaftige Formen das Vincenzportal an St. Magdalenen in Breslau.



Fig. 81. Portal in Tischnowitz.

Aber auch an den schlichtesten Landkirchen finden sich oft überraschend fein entworfene Türen, welche deutlich das Bestreben verraten, dem Eintretenden die Macht und Schönheit der Kunst recht vor Augen zu stellen. Denn es ist eine merkwürdige Eigenheit des deutschen Schönheitssinnes, durch lebhafte, oft recht einseitige Betonung von Einzelgliedern das Auge zu fesseln. Wir werden diesem Zuge besonders in der Renaissance wieder begegnen.

Das Türbogenfeld (Tympanon) ist die erste und vorzüglichste Stätte worauf sich die monumentale Plastik entfaltet, meist in der kompendiösen Form von Symbolen wie Kreuz, Gotteslamm, Lebensbaum, auf deren Deutung wir zurückkommen. Vielfach ist es noch besonders umrahmt oder unterteilt. Die Archivolten folgen in ihrer Gliederung dem Gewände.

Die Türen selbst sind aus dicken Eichen- oder Fichtenbohlen hergestellt und mit Eisenbeschlägen dicht belegt, Die Motive der Beschläge sind aber ausserordentlich roh und lassen sich nur schwer auf pflanzliche oder tierische Vorwürfe zurückführen. Als Halter des Türklopfers dient bei reicheren Kirchen ein Löwenkopf aus Bronzeguss, eine Abkürzung des bekannten Schutzlöwen. Der Verschluss wurde ursprünglich durch den primitiven Ziehbalken bewerkstelligt, der in einer wagerechten Mauerrinne läuft, so noch hie und da in abgelegenen Kirchen in Gebrauch. In Regensburg, St. Emmeram, ist neben dem Gewände der Türhüter Rydam mit diesem Balken in der Hand eingemeisselt (Fig. 82).



Fig. 82. Türhüter „Rydam“ in St. Emmeram.

Die Bronzetüren in Aachen unter Karl d. Gr. und Mainz unter Willigis, gest. 1011, in Hildesheim unter Bernward 1015 und Augsburg werden unter Erzguss näher besprochen. Einzig in ihrer Art sind die Holztüren von St. Maria im Kapitol zu Köln um 1100 mit 36 Szenen aus dem Leben Jesu in Hochrelief [1]. Denn erst im späteren Mittelalter ist man auf diesen Gedanken zurückgekommen; Simon Haider schnitzte 1473 prächtige Türflügel für den Dom in Konstanz (Fig. 83) andere in St. Gereon zu Köln, der Kapuzinerkirche in Salzburg und St. Marien in Bozen von 1520. — In Alpirsbach ist die Tür mit einer Rhinozeroshaut, zu Maulbronn und St. Elisabeth zu Marburg mit Leder überzogen.

F. Der Fussboden.

Die in Italien so hoch entwickelte und vielgeübte Kunst der Mosaikpflasterung hat in Deutschland nur spärliche Nachahmung gefunden. Im Dom zu Hildesheim sind ansehnliche Bruchstücke mit biblischen und allegorischen Darstellungen erhalten [2], andere Überreste im Dom zu Chur, im Kloster Arnstein a. d. Lahn, in der Ludgeridenkrypta zur Werden einfache Linearornamente 11. Jh. „opere musivo“, die bedeutendsten in St. Gereon zu Köln mit Darstellung der Zeitkreise und alttestamentlichen Szenen [3]) (Fig. 83a). Die Technik des „opus vermiculatum“

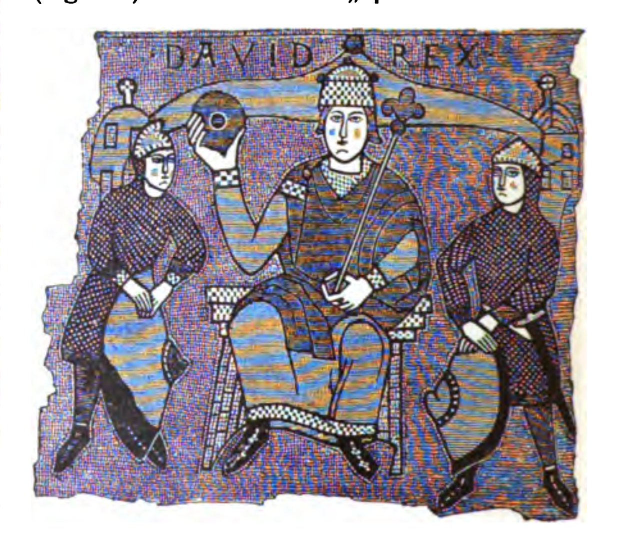


Fig. 83. Holztür am Münster zu Konstanz.

Fig. 83a. Mosaik aus St. Gereon zu Köln.

ging aber im 12. Jh. verloren. Statt dessen übte man eine Buntpflasterung „opus plastricum“ mit verschiedenfarbigen Plättchen, teils aus Naturstein (Werden), teils aus gebrannten Ziegeln (Laach und Sponheim), in der Apsis des Münsters zu Emmerich

[1]) A. DITGES, die rom. Holztüren v. St. Maria i. K. Zs. chr. K. XV. 241.

[2]) BERTRAM, Domgruft und Fundatio eccl. Hild. etc. Hildesh. 1897.

[3]) E. AUS'M WEERTH, der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln. Bonn 1873.

z. B. aus weissen und blauen Namürer Stein mit der eingelegten Weiheinschrift. Kleinere Räume wurden mit Estrich ausgegossen; in der Ludgerikapelle zu Helmstädt Anf. 13. Jh. mit Einritzung der sieben Weisen; häufiger jedoch sind Backsteinfliesse mit Teppichmustern, die mit Stempeln eingedrückt und mit hellerer oder dunklerer Tonerde ausgefüllt wurden. Die Muster sind augenscheinlich Geweben nachgebildet, teils Tiere, wie sie sich im Fussboden der Einhardsbasilika in Steinbach und später aus einem eigenen, rheinischen Fabrikationscentrum in England, Norwegen, Mecklenburg (Doberan, Kapelle zu Althof) finden, teils Linienarabesken oder Pflanzendessins, bei denen das Muster auf vier zusammenpassende Platten verteilt ist (Multiplikationsornamente[1]). Das ursprüngliche Verbreitungsgebiet ist das des Backsteins in Norddeutschland, am Niederrhein und in Oberbayern, geht aber bald weit darüber hinaus. Die schönsten mit Mustern etwa im Teppichstil der Glasfenster in Ammensleben (Fig. 84), ein vollständiger Belag in der Schlosskapelle zu Marburg ca. 1300. — Sonst ist ein Belag aus Hausteinplatten oder wo diese ganz fehlen eine Art Beton gewöhnlich. Leider sind die meisten Böden nicht mehr ursprünglich, schon bei späteren Bauten erhöht, beim Dom in Trier z. B. 1.90 m, bei der Martinskapelle in Freising sogar 2.20 m, oder mit Grabsteinen belegt oder neuerdings frisch beplattet.



Fig. 84. Fliesse aus Ammensleben.

G. Decke und Bedachung.

1. Als Decke kommt in romanischer Zeit vorwiegend die flache Holzbalken- oder Felderdecke (laquearia, lacunaria) in Betracht, welche so konstruiert ist, dass entweder die Zugbalken des Dachstuhls offen liegen und darauf ein Bretterboden gelegt oder eine Bretterdecke unter das Gebälk geschalt und die weitere Gliederung durch Leisten oder Malerei bewerkstelligt wird. Von den bemalten romanischen Decken haben sich nur wenige erhalten; in erster Linie ist die der Michaeliskirche in Hildesheim mit dem Stammbaum Christi ca. 1180 zu nennen, dann die Decke der Kirche zu Zillis in Graubünden und dürftige Reste im Münster zu Konstanz, als profanes Zeugnis die im Mai 1896 wieder aufgefundene Decke eines Bürgerhauses in der Ponceletstrasse zu Metz, jetzt im Museum daselbst, Anf. 13. Jh. mit phantastischen Bestien[2]). Die Holzdecke hat sich, flach oder gewölbt, bei ärmeren Kirchen bis in die Neuzeit erhalten und ist auch allezeit Gegenstand eifriger Bemalung gewesen, worauf wir unten zurückzukommen haben.

2. Romanische Dachstühle sind soweit bekannt nicht erhalten. Im allgemeinen waren sie nach südlicher Gewohnheit flacher geneigt (unter 45°), ein Verhältnis, welches sich für das nordische Klima nicht eignet und die Gotiker wandten

[1]) Essenwein, Multiplikationsornamente in den Backsteinfliessen des Ma. Anz. G. M. 1868, 81. Die weitere reiche, aber zersplitterte Literatur bei Otte I. 93.

[2]) H. A. Schmid in Zschr. chr. K. 97, auch S.-A. Düsseld. 1897.

folgerichtig und zweckmässig sehr hohe und steile Dächer an. Über die vielgestaltige Konstruktion gotischer Dachstühle sei in Kürze nur folgendes bemerkt. Bei kleineren Dächern wird auf die Mauerlatte der Zugbalken gelegt und die Sparren darauf errichtet, die durch Querbänder, Streben oder Stiele gegen das Durchbiegen versteift werden, so z. B. in Maulbronn und Konstanz. Bei höheren Dächern ist eine Hilfskonstruktion, das Bindegespärr, eingefügt, indem in etwa halber Dachhöhe auf den Stielen oder wie im Münster zu Ulm (1474) auf einem liegenden Stuhl mit Querbalken und Kopfbändern langlaufende Pfetten durchgezogen werden, die das Sparrenwerk tragen. Nach Bedürfnis werden die Pfetten vermehrt und ihre Stützen etagenweise übereinandergestellt wie am Schiffdach der Frauenkirche in Nürnberg von 1340 mit drei und an St. Stephan in Wien mit vier Pfetten, die durch eine dem Sparren parallel laufende Strebe versteift und gegeneinander durch Andreaskreuze, Zangen und Kopfbänder verstrebt sind. An diesen Beispielen ist zugleich der weitere Schritt gemacht, dass das Bundgespärr weiter auseinandergerückt und dazwischen in etwa 1 m Abstand das gewöhnliche Sparrenwerk, nunmehr als Leergespärre unterschieden, eingefügt ist. Bei gewölbten Kirchen liess man, um an der Aussenmauer zu sparen, die Gewölbe in den Dachstuhl steigen, indem man Zugbalken bloss zwischen den Jochen durchlegte (Dom zu Naumburg) oder sie höher hinaufrückte und die Sparrenenden mit „Staffeln" versteifte (St. Marien in Mühlhausen). Die ungeheure Holzverschwendung der neueren Zeit ist dem Mittelalter noch fremd. Um die riesigen Satteldächer der Hallenkirche zu umgehen, hat man auch die Schiffe einzeln mit parallelen Längsdächern oder die Seitenschiffe mit isolierten Querdächern über den einzelnen Jochen bedeckt (St. Elisabeth zu Marburg, Friedberg, St. Blasien in Mühlhausen u. a.) oder auch durchgehende Querdächer aufgerichtet (Frauenkirche zu Bremen). Ein ganz eigentümliches „Trichterdach" findet sich über St. Wenzel in Naumburg, wo Chor und Mittelschiff durch ein kreuzförmiges, die Seitenschiffe aber durch ein um ersteres herumgebrochenes Satteldach bedeckt sind und das Traufwasser der Trichter, die sich zwischen beiden bilden, durch Rinnen in ein Sammelbecken im Dachstuhl des Mittelschiffs und von hier erst durch eine Rinne seitlich auf die Wasserspeier eines Strebepfeilers geleitet wird. Ebenso eigenartig sind die drei quergestellten Spitzhauben auf St. Nicolai zu Laue von 1528.

3. Zur Eindeckung hatte man im allgemeinen nur die altheimischen Holzziegel (Schindel, tegula fissa) oder Stroh, dergleichen noch heute auf den östlichen Holzkirchen vereinzelt gefunden wird. Es erklärt dies die massenhaften und verheerenden Brände. Zu Metalldecken mochten sich doch nur sehr reiche Kirchen entschliessen; so ist das Münster zu Aachen mit Blei, in der Gotik und Neuzeit die Türme vielfach, vereinzelt auch ganze Schiffe mit Kupfer gedeckt. In Limburg hat man schon Schiefer verwandt. Apsiden und Chöre (Magdeburg, Westchor in Worms) wurden gelegentlich mit Steinplatten belegt, im Backsteingebiet (Krewese, Dammin) mit Formsteinen. Von enormer Bedeutung war deshalb die Verbreitung der Dachziegel aus gebranntem Ton. Soweit wir sehen können, ist sie vom Backsteinbau unabhängig. Denn schon Bernward soll sie selbständig (nullo monstrante) erfunden haben und ihr frühes Auftreten ist da bezeugt, wo man den

Backstein nicht kannte. Zwei Formen, Hohl- und Breitziegeln, gehen nebeneinander her[1]). Die Hohlziegel, seit dem 12. Jh. nachweisbar, sind wohl die älteren und haltbareren, teils konische Halbcylinder, welche in zwei Reihen, die Krümmung aufwärts, verlegt und mit einer dritten Reihe, Krümmung abwärts über der Fuge in reicher Mörtelbettung gedeckt wurden, volkstümlich Mönch und Nonne benannt; teils Fittigziegel ∽ förmig geschwungen und übereinandergreifend. — Die Breitziegeln (Biberschwänze), offenbar jünger, anfangs noch gekrümmt, dann flach, sind spitzoval, breitlanzett- oder schuppenförmig und werden so über die Verlattung gehängt, dass die Fuge der unteren Reihe durch die obere gedeckt wird. Im Schutt von Bosau und Paulinzelle wurden Breitziegeln (doch schwerlich aus der ersten Bauzeit) gefunden. Im Backsteingebiet hat man mit mehrfarbigen, glasierten Ziegeln geometrische Musterungen hergestellt und die Firstziegel sind in der Gotik mit mächtigen Nasen und Krabben versehen, um den üblichen „Hahnenkamm" zu markieren.

Man bezeichnet das nach beiden Seiten geneigte Dach mit Satteldach, das einseitig angelehnte mit Pultdach, den abgeschrägten Giebel mit Walm, abgewalmt, das gradlinige auf Türmen mit Zeltdach, das geschwungene oder runde mit Haube.

Zweiter Abschnitt. Die gotische Kirche.

Eine Geschichte der deutschen Gotik fehlt noch. Das beste bietet zur Zeit Dehio II. 249—384. Vergl. auch Dohme, 178—268. Übersicht gotischer Kirchen bei Otte II. 255—481. Über das Konstruktive: Ungewitter, Lehrbuch der got. Konstruktionen. 4. Aufl. K. Mohrmann, Lpz. 1901. — Statz u. Ungewitter, Gotisches Musterbuch. 3. Aufl. v. K. Mohrmann, Lpz. 1897. Hoffstadt, Got. ABCbuch, 1840. Möllinger Elemente des Spitzbogenstils 1845. C. Heideloff, der kleine Altdeutsche, 1847. R. Adamy, Architektonik des got. Stils, Hannov. 1889.

Monographien über die Hauptwerke. Dom zu Köln: F. Boisserée, Prachtausg. Fol. 1822 bis 31, in 4° 1842. — Kölner Domblatt 1842ff. — Zwirner 1842. — F. Kugler, kl. Schr. II. 123. — Schnaase V. 394. — Springer B. JB. XXII. 102. — Mertens u. Lohde Zs. f. Bauw. 1862, 163, 339, v. Quast ebd. 497, Eckertz ebd. 367. — Schmitz u. Ennen 1868—72, Ennen 1880. — Altenberg C. Schimmel, 1833. — v. Zuccalmaglio 1836. — Bircher, Köln. Dombl. 1843. — Möller i. deutsche Bauzt. 1878, 12. — Bacharach, Wernerskap. Wagner, Köln. Dombl. 1846. — Kalkar, St. Nicolai, Wolff 1880. — Korneliemünster, E. Pauls B. Jb. LXVI. 109. — Marienstatt, Görz 1867, Luthmer Zs. f. Bauw. 1867, 157. — Xanten, Brandt u. Wolf 1881, S. Beissel 1883. — Hirzenach, E. Vetterlein 1902. — Kidrich, St. Valentin, J. Zaun 1879. — Oppenheim, St. Kathrinen, F. H. Müller 1853, v. Schmidt 1889. — Offenbach a. Gl., A. Senz 1890. — Strassburg Münster: Grosse Lit. bei Kraus I. 341—49, Wiebeking 1824, Schreiber 1828, Schneegans 1836, Seeberg 1871, Mitscher 1876. Dehio i. Strassb. u. s. Bauten 1894, Wagner in Zentralbl. d. Bauverw. 1898. — Jung-St. Peter, K. Schäfer in Dpfl. 1899, 2. St. Thomas, Heitz 1841, Schneegans 1842, Schmidt 1860. — Maursmünster, Wolff 1898. — Metz, E. Bégin 1843. — Freiburg i. B., Marmor 1878, Adler, deutsche Bauztg. 1881, F. Baer 1889, K. Schäfer 1894, F. Geiges 1896, Günther u. Geiges (Photogr.) 1896, Wagner, Centralbl. Bauverw. 1898. — Bern, L. Haendcke u. A. Müller 1894. — Salem, Staiger 1863, H. Lang, Zs. f. Bauw. 1873, 387. — Ueberlingen, Allgayer 1879. — Esslingen, Frauenk. Pfaff 1863, v. Egle 1899. — Dinkelsbühl, Pohlig, Zs. b. K. 1894. — Ulm, Pressel 1877, Stier in deutsche Bauzt. 1881. — Blau-

[1]) Essenwein i. Mitt. G. M. 1891, 28.

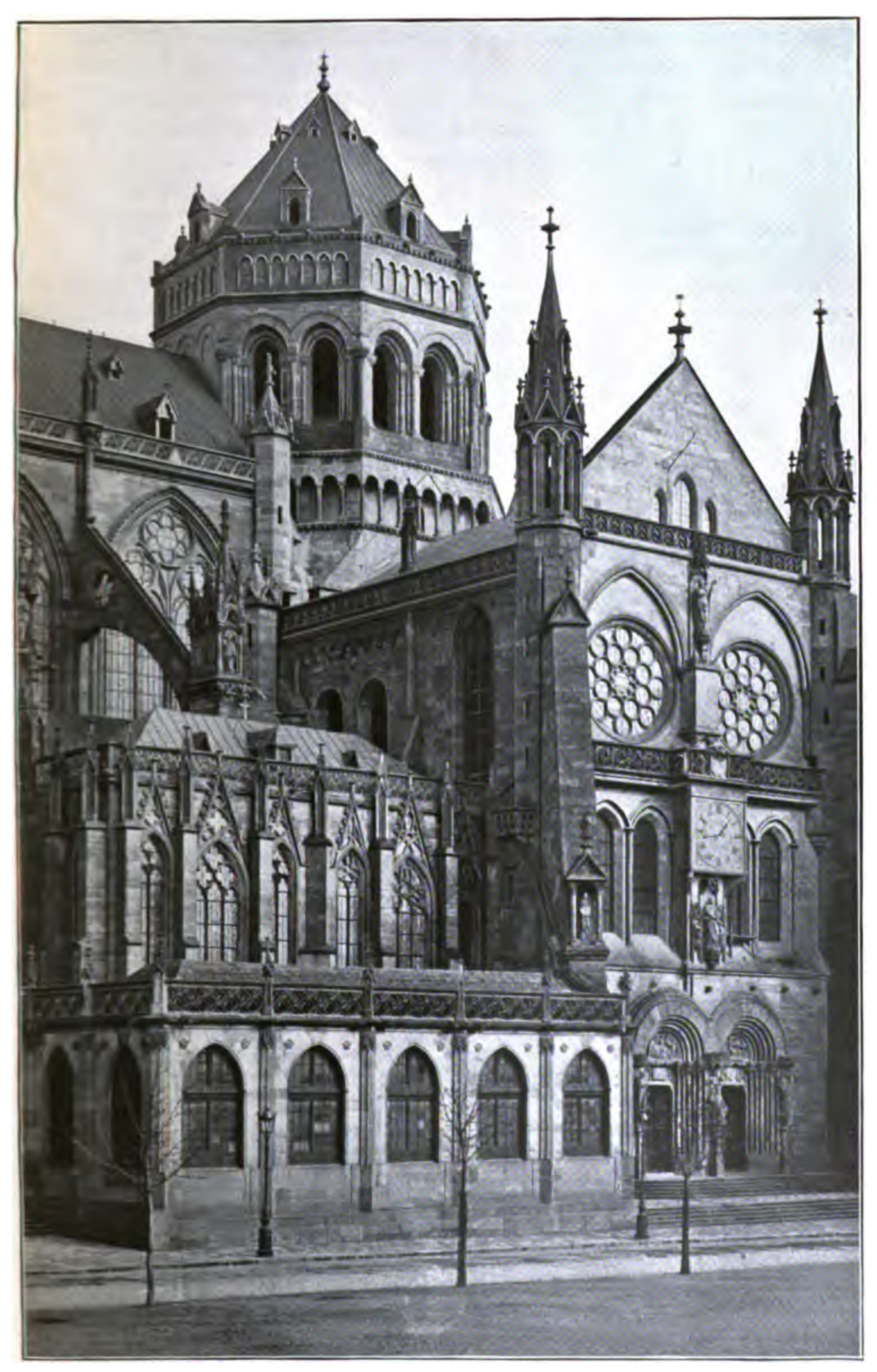
beuren, Baur 1877. — Regensburg, Schnegraf 1847, F. Adler, deutsche Bauzt. 1875. — München, Frauenk., Sighart 1853, Mayer 1868. — Ettal, Seidel 1890. — Ingolstadt, Frauenk., Gerstner 1840. — Heilbronn, St. Kilian, Titot 1833. — Tübingen, St. Georg, Bunz 1869. — Wimpfen i. Th. Frohnhäuser 1870. — Marburg, Kolbe 1874. — Heiligenstadt, R. Engelhardt 1900. Hase 1881, Mühlhausen ders. 1881. — Halberstadt, Lucanus 1837, Elis 1883, Hermes 1896. — Magdeburg, Rosenthal 1831—52, Hasak, Zs. f. Bauw. 1897. — Pforte, Corssen 1868, Leidich, Zs. f. Bauw. 1897. — Meissen, Dom, Schwechten 1847, Gurlitt 1881; St. Afra, Oertel 1858. — Wittenberg, Stier 1860. — Prag, B. Grueber 1869, J. Neuwirth 1898. — Brünn, St. Jakob, B. Bretholz 1900. — Kronstadt, E. Kühlbrandt, 1898.

Backsteinbau. F. Adler, die ma. Backsteinbauten des preuss. Staates, 2. Bd., Berl. 1862 bis 98. — H. Lutsch, ma. Backsteinbauten Mittelpommerns, Berl. 1890. — F. v. Quast, das Ermeland, Berl. 1852-64. — W. Lübke, ma. Kunstw. in Breslau, Zs. f. Bauw. 1860—64. — Erdmann, Kathedralkirche Breslau 1850. — Hirsch, St. Marien i. Danzig 1843—47. — Gelzer u. Hagen, der Dom in Königsberg 1835. — Essenwein, ma. Kunstdenkm. Krakau 1866. — Flörke, 4 Parochialk. Rostocks 1872. — F. Adler, der Dom i. Schleswig, Zs. f. Bauw. 1897, 187.

Das Grundprinzip der Gotik ist eine rein technische Frage, die beste Überwölbung der Basilika, welche mit der Einführung der Kreuzrippe in die Konstruktion der Wölbung angebahnt, mit Hilfe des Spitzbogens und des Strebewerks vollendet wurde. Kreuzrippe, Spitzbogen und Strebewerke sind die Elemente, mit deren Vereinigung das beherrschende Gesetz des Aufbaues gegeben ist. Sehr wichtige Folgeerscheinungen sind die Umbildung des Grundrisses, die Auflösung des Oberbaues in tragende und füllende Glieder, die Umsetzung aller Zierglieder in Kleinarchitektur und ein frischer, durchgreifender Naturalismus im Ornament. Der deutsch-romanische Stil hatte fast 200 Jahre teils selbständig, teils von Frankreich befruchtet an der gewölbten Basilika gearbeitet und war dem Ziele — wir sahen auf verschiedenen Wegen und mit Vermeidung des Strebesystems — nahe gekommen. Gerade in dieser Periode der letzten Gärung traf ihn die sachlich weit vorausgeeilte französische Gotik und brach zuerst vereinzelt und unter Widerspruch, dann allgemein und auf der ganzen Linie siegreich über Deutschland herein.

Über den Ursprung der Gotik in Frankreich sind die Meinungen allmählich geklärt. Dort war schon um 1000 die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch die Diagonalrippe im Süden und Norden bekannt. In der Normandie entwickelte man ein sechsteiliges Gewölbe im Hauptschiff, das sein Widerlager durch Emporen und unter dem Dach versteckte Strebebögen empfing. In der Picardie und nördlichen Isle de France wurde der Spitzbogen als das Mittel erkannt, um das Kreuzgewölbe beweglich zu machen, es vom quadratischen Grundriss zu befreien und rechteckigen Feldern anzupassen; in St. Denis, 1140—44 unter Abt Suger erbaut, sind beide unabhängige Versuche vereinigt, bei den Nachfolgern die Emporen durch Triforien ersetzt, ihre Funktion aber den Strebebögen auferlegt und in der „Epoche der grossen Kathedralen" 1180—1220 (Chartres, Reims, Amiens, Bauvais, Bourges, Le Mans) sind die klassischen Formen des neuen Stils festgestellt.

Der wellenartige Einbruch der Gotik in Deutschland lässt sich deutlich in seinen verschiedenen Phasen und lokalen Beziehungen verfolgen. Die erste Stufe sind wir gewohnt, Übergangsstil zu nennen. Es ist einerseits jene rudimentäre burgundische Gotik, welche die Cisterzienser verbreiteten, andererseits der rheinische Übergang. Es sind immer nur Einzelheiten, hier ein Kreuzrippengewölbe, dort der Spitzbogen zu gewissen Funktionen, bald Neuerungen im Portal-



Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer. Verlag von Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzig.

Südliche Ansicht des Münsters zu Strassburg.



bau, bald Umbildungen der Kapitäle und Basen, des Laubes und der Ornamente, welche so geschickt eingearbeitet sind, dass sie den romanischen Gesamtcharakter nicht stören. Besonders bezeichnend sind jene Bauten, welche den Spitzbogen in allen Gewölben aufnehmen, den Rundbogen aber für Türen, Fenster und Blendnischen beibehalten (Dom in Bamberg, Otterberg, Enkenbach, Ramersdorfer Kapelle, z. T. Dom in Naumburg).

Die zweite Gruppe wird durch einige verstreute Bauten repräsentiert, deren Meister auf französischen Bauplätzen gebildet und in das Wesen des gotischen Systems eingeweiht aber noch geistesstark genug waren, es selbstständig und frei anzuwenden. Eine der ersten und bevorzugten Schulen deutscher Meister war Lâon. Von hier sind abhängig der Dom in Magdeburg, Chor von 1209—34 mit Umgang, Kapellenkranz und Emporen, die Fassade des Doms zu Halberstadt um 1220, der Dom zu Limburg a. L. 1220—35, bei genauer Anlehnung doch ein Werk durchaus deutschen Charakters, endlich die Westtürme von Bamberg und Naumburg um 1240. Ein anderer Sammelplatz war Soissons und seine Umgebung. Hier war der Meister gebildet, der das Oktogon von St. Gereon 1227 einwölbte und der geniale Kopf, der die Liebfrauenkirche in Trier 1227—73 nach dem Chorgrundriss von St. Ived in Braines, den Aufbau nach St. Léger in Soissons entwarf, den ersten reingotischen Bau auf deutschem Boden. Im Aufbau verwandt ist der Chor von Hirzenach und gleicher Schule entstammt der Meister von St. Elisabeth in Marburg 1235—83. Aus Nordfrankreich stammt auch der Plan der Cisterzienserkirche Marienstatt seit 1243. Unter Fortführung des gebundenen Systems ist der französische Aufbau mehrfach im Elsass aufgenommen, in den Westjochen von St. Peter und Paul in Neuweiler, in St. Arbogast zu Ruffach und unter mehrfachen Planänderungen im Querhaus zu Strassburg. Ohne Vorbild ist die „alte Pfarre“ St. Ulrich in Regensburg 1250—60, ein Rechteck mit ringslaufenden Emporen. Vergleicht man diese mit Trier und Marburg, so wird die freie Schöpferkraft der ersten Generation der Gotiker in die Augen springen.

Die dritte Stufe der Rezeption erscheint in jenen Bauten, deren Meister die klassische Kathedralgotik des reifen Stils ohne Vorbehalt und Umbildungen zur Darstellung bringen. Sie fallen sämtlich um und nach 1250. So zuerst der Chor des Doms zu Köln 1248—1322 von Mstr. Gerard (nicht von „Rile“), die genaueste unter den vielen Nachahmungen des Chors von Amiens (1235 beg.), nur mit leichten Verschiebungen, „wie wenn der Meister den eigenen Plan korrigiert hätte.“ Demnächst die Cisterzienserkirche zu Altenberg 1255, anschliessend an nordfranzösische Ordenskirchen, und St. Victor in Xanten seit 1263, mit den Chorkapellen an St. Ived erinnernd, endlich das Langhaus von Strassburg (1250—70, mit Anklängen an den Umbau von St. Denis (1231), trotzdem das deutscheste Werk dieser Zeit. Zuletzt noch tief im Binnenland eine ganz reine Übertragung französischer Formen, der Dom zu Halberstadt seit ca. 1250, nach Umbau des 14. Jh. nur in den Westjochen rein erhalten.

Dieser kleinen Gruppe steht aber eine viel grössere zur Seite, die das Kathedralschema für heimische Bedürfnisse umprägt, verdeutscht und die Periode der Reduktionen einleitet, die im Grunde die Geschichte der deutschen Gotik aus-

machen. Der Gegensatz zur Entwicklung in romanischer Zeit tritt deutlich hervor. Hatte man dort an der beständigen Erweiterung und Bereicherung des Grundrisses sowohl wie des Aufbaues gearbeitet, so stand man jetzt einem so grossen Schema gegenüber, dass man es, wo nicht ein besonderer Ehrgeiz waltete, nur durch weitgehende Abstriche dem Bedürfnis anpassen konnte, im Grundriss durch Beschränkung der Choranlagen, im Aufbau durch Ausschaltung der Triforien, Verengerung der Fenster, schliesslich Begünstigung der Halle vor der Basilika, und nur im Fassaden- und Turmbau fand man einen Weg, über das Vorbild hinauszugehen. Gegen Ende des 13. Jh. hört auch die persönliche Verbindung der Meister mit dem Mutterland der Gotik auf. Die reinen und edlen Formen halten noch bis ca. 1300 vor, dann beginnen sie überall zu erschlaffen — man vergleiche z. B. den evidenten Abstand zwischen den Formen des Naumburger Westchores 1250—80 mit denen des Ostchors 1300—1330 — und bis zur Mitte des 14. Jh. bereitet sich jene deutsche Auffassung der Gotik vor, die wir als Spätgotik bezeichnen müssen.

In allen diesen Beziehungen wirkten zunächst bahnbrechend die Bettelorden. Sie bauten Kirchen, die an Einfachheit der Disposition mit dem Herkommen gründlich aufräumten und — ediglich dem Bedürfnis nachgebend — etwa mit der altchristlichen Basilika des 5. Jh. zusammenstimmen. Türme, Querhaus, Vorhallen, Kapellenkranz werden abgeworfen. Ein rechteckiger Saal zur Sammlung grosser Volksmassen um die Kanzel und ein einfacher Chor zur Abhaltung der gemeinsamen Horen genügt. Die Teilung des Langhauses in (zwei oder) drei Schiffe, der basilikale (übrigens stark motivierte) Aufbau werden nur aus Rücksicht auf die Überwölbung beibehalten. So treten sie seit 1240 in die Entwicklung ein. Sie bauen nicht mehr selbst, vielmehr arbeiten die lokalen Meister und Gewerke in ihrem Dienste. Daher die Herbheit und Trockenheit der Formensprache und die anfängliche Rückständigkeit im Gewölbebau, gemischt mit romanischen Reminiszenzen. In Süddeutschland brauchen sie noch mehrfach Flachdecken und Säulen, so die Dominikaner in Konstanz und Basel, die Franziskaner in Würzburg 1257, Regensburg, Esslingen, Lindau 1270; oder vermeiden, der alten Abneigung der Deutschen entsprechend, wenigstens den Strebebogen, Dominikaner in Strassburg 1254, Wimpfen a. B. 1264, Esslingen 1271, Regensburg 1275, so auch in Koblenz 1239. Mit schwächlichem Strebesystem behelfen sich noch die Minoriten in Köln, gew. 1260 und beide Orden in Erfurt 1260. Im Backsteingebiet schoben nun auch die Cisterzienser, vielfach noch am alten Schema hängend, ihre ersten gotischen Neulinge vor, Chorin seit 1272 und Neuburg 1270—94; auch bei den Minoriten in Berlin seit 1290 klingen noch romanische Erinnerungen nach.

Noch auffälliger sind die Verkürzungen bei den vornehmen Bauten, deren Meister sicher oder wahrscheinlich noch in Frankreich gebildet waren. So die Brüderchöre von Naumburg (West) und Pforte, beide 1250 begonnen, einfach in $^5/_8$ geschlossen, Nachbildungen in Naumburg (Ost in $^6/_{10}$) und Meissen seit 1260. Stände nicht der zeitliche Vorrang dieser Gruppe fest, so könnte man die Filiation über Thalwimpfen herleiten. Hier liess der Dechant Richard v. Ditensheim die Ritterstiftskirche St. Peter 1262 niederlegen (über den Grundriss s. o. S. 68) und durch einen aus Paris verschriebenen Architekten neu aufbauen „in französischer Werkart mit geschnittenen Steinen“[1]), an welcher der Statuenschmuck, die Fenster

[1]) Accitoque peritissimo architectoriae artis latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere francigeno basilicam ex sectis lapidibus construi iubet. Burkhard v. Hall b. Schannat, Vind. Lit. II. 57.

und die Säulen „ad instar anaglici (ob angelici?) operis" Bewunderung erregten. Die Erwartung wird hierdurch gespannt. Schliesslich ist der Chor wie in Naumburg einfach, aber bei mancher Verwandtschaft nicht entfernt so klar aufgebaut, das Langhaus arm und nur die spätere Fassade des Südkreuzes etwa nach Nr. Dâme in Paris konzipiert. Ganz ähnlich lenkt das Langhaus des Münsters in Freiburg, 1253 ca. nach dem Muster des Strassburger begonnen, mit Ausschaltung des Triforiums auf einfachere Bahnen ein und der Dom zu Regensburg seit 1275 verfolgt von Anfang ein burgundisches, der süddeutschen Gewohnheit entsprechendes Vorbild, etwa St. Bénigne in Dijon.

Während also im Süden und Westen das volle Kathedralschema mit einer Niederlage endete, in Hessen und Westfalen die Hallenkirche Fortschritte machte, eroberte sich ersteres eine neue Provinz, das „wendische Quartier", die Hansastädte Lübeck, Rostock, Wismar, Stralsund, Greifswald und deren Umgebung. Hier finden wir den Chor mit Umgang und Kapellenkranz, allerdings auch in leichter Verkürzung, wie er in den Küstengebieten vom biskaischen Golf bis zur Rheinmündung üblich geworden war, nämlich sechseckige Kapellen, die in den Umgang hereingreifen. Das Prototyp ist die Marienkirche in Lübeck 1270—1310. Ihr erblühte eine reiche Nachkommenschaft.

Das Streben der Spätgotik ist so vielseitig, dass es nicht auf eine Formel gebracht werden kann. In erster Linie steht der Kampf der Hallenkirche mit der Basilika, der nicht nur im System, sondern ebenso im Grundriss, ja im ganzen Raumbild eine volle Umwälzung bewirkte. Diese Tendenz wird durch die einstimmige Abstossung des Querhauses eröffnet, sie ist wirksam in der Übertragung der Halle auf den Chor und Herstellung eines einheitlichen Innenraumes, in der Einziehung der Streben und Milderung oder völliger Überwindung des zerklüfteten Aussenbaues. Kräftige Reaktionen dagegen fehlen nicht. Ungeteilte Sympathien werden dem Turm- nnd Fassadenbau zugewandt. Aber trotz neuer, eigenartiger, anziehender Schöpfungen steht der Stil im Zeichen des Verfalls. Übermässige Konzeptionen, technische Bravourstücke, barocke Launen und Einfälle mehren sich. Das Gefühl für das Verhältnis struktiver und dekorativer Glieder stumpft sich ab; hier einmal herrscht vollkommene Armut, dort wird auf einzelne Bauteile eine erdrückende Pracht gehäuft. Und vollends das Detail, der sicherste Gradmesser für auf- oder absteigende Bewegungen, ist in zunehmender Erschlaffung und Desorganisation begriffen, vereinzelt endet es geradezu barock.

Das Centrum der Bewegung liegt in Süddeutschland, in den fränkischen und schwäbischen Reichsstädten und hier wieder werden alle neuen Gedanken im Schoss der unter sich verfilzten grossen Baumeisterfamilien geprägt und durch ihre weitverzweigten Glieder verbreitet. Das erste grundlegende Denkmal ist die Kreuzkirche in Gmünd, 1351 von Heinricus parlerius de Colonia magister de Gemunden (gest. 1377) begonnen, 1410 vollendet. Das Schiff mit sechs und der Chor mit fünf Jochen bilden eine einheitliche Halle mit jederseits 11 Rundpfeilern, derart, dass die etwas schmaleren Seitenschiffe um den Chor geführt sind, der Binnenchor in $^3/_8$, der Umgang in $^7/_{12}$ geschlossen und zwischen die Streben des Chors 13 Kapellen mit glatt fortlaufender Aussenmauer eingefügt, an der Stelle des Querhauses zwei Türme. Der Hallenchor ist im Kreis der österreichischen Cisterzienser entstanden, wahrscheinlich schon in Heiligenkreuz 1295, in Zwetl

1343 mit der charakteristischen Vermehrung der Aussenseiten und Kapellen zwischen den Streben. An die Kreuzkirche in Gmünd schliessen unmittelbar an vielleicht schon die Cisterzienserkirche zu Kaisheim 1352—87, sicher und eng St. Michael i. Schw. Hall 1427—92, Chor 1495—1525, die Georgskirche in Nördlingen seit 1427, die Georgskirche in Dinkelsbühl seit 1444, die Frauenkirche zu Esslingen (Chor einschiffig älter 1324—32), weiter die bayrische Backsteingruppe, Langhaus von St. Martin in Landshut mit grandioser Höhensteigerung, der Hallensaal der Liebfrauenkirchen in Ingolstadt 1425—1525 und in München 1468—88 etc.; in Franken der Hallenchor von St. Lorenz 1439—77, etwas modifiziert der Sebaldus-chor 1361—77 und der Chor der Oberpfarrkirche in Bamberg 1327—87. Von hier dann starker Einfluss auf Obersachsen. Sonst herrscht noch die Basilika mit einschiffigem Chor und Türmen östlich vor den Seitenschiffen, Marienkirche in Reutlingen voll. 1343, St. Dionys in Esslingen, Weil der Stadt, Wimpfen a. B., die gewaltigste Anlage das Münster zu Ulm, Chor 1377, Langhaus 1492—1316 von Ulrich v. Ensingen, innen trocken akademisch, aussen reich, so auch das Münster zu Bern seit 1420 durch dessen Sohn Matthäus.

Erst in der nächsten Generation der Gmünder Parler schlagen die Kölner Erinnerungen durch: Rückkehr zum basilikalen Schema, Begeisterung für das Strebewerk, womit der väterliche Kapellenkranz in der Weise verbunden und zugleich so variiert wird, dass die inneren und äusseren Pfeiler übereck gestellt werden. So verfuhr Johannes beim Münsterchor zu Freiburg seit 1359, vor allem Peter in Prag, wo er den von Matthias v. Arras 1344 begonnenen Domchor (Grundriss nach der Kathedrale von Narbonne) im Oberbau nach seinen Ideen weiterführte; ganz selbstherrlich und überspannt ist der Chor von St. Bartholomäus in Kolin 1360 bis 78 und St. Barbara zu Kuttenberg seit 1380. Diese Reaktion ist um so abstechender als die Österreicher sehr früh und entschieden zur Halle neigten (Hohenfurt 1259—97, St. Jacob in Iglau 1257, am glänzendsten an einer Kathedrale, St. Stephan in Wien seit 1340) und ihr im 15. Jh. die Alleinherrschaft gönnten.

Weit einfacher verläuft die Propaganda der Halle im Nordwesten. In Hessen wird das nicht gerade vollendete Vorbild von Marburg wiederholt, in Westfalen der altererbte Typ mit Freuden in die weiträumigen Höhenverhältnisse, welche die Gotik gestattet, überführt, entweder mit stattlicher Längsachse wie im Dom zu Paderborn 13. Jh. (evang. Kirche zu Hamm, Frauenkirche in Münster, St. Kathrinen in Osnabrück), oder noch mit gewohnter Verkürzung auf drei Joche (Wiesenkirche in Soest 1313—69, St. Petri in Dortmund, St. Marien in Osnabrück). Die Chorbildung ist durchgängig die einfachste, ein Hallenchor nur in Unna. Eine besondere Stellung nimmt St. Willibrord in Wesel ein, eine fünfschiffige kreuzförmige Basilika.

Der Backsteinbau hatte der Gotik gegenüber einen schweren Stand, nicht sowohl im System als in der Einzelgliederung. Denn alle jene Vorkragungen, freien Endigungen und Durchbrechungen wie der Reichtum naturalistischer Ornamente blieben ihm versagt. Das kleine Format der Formsteine legte die äusserste Beschränkung auf. Dagegen stand ihm der Weg offen, den Mangel der Formen durch Farbe und Flachmuster zu ersetzen und mit den einfachsten Mitteln einen

geschmackvollen Flächendekor zu schaffen, der sich besonders an bevorzugten Giebeln und Fassaden zeigt. Die verschiedenartige Reduktion der einzelnen Glieder wie die neue Formsprache wird uns unten beschäftigen. Hier seien nur die Hauptmonumente und die stilistische Entwicklung skizziert.

Wegweisend für die Zukunft waren die Cisterzienser und die Bettelorden. In Lehnin 1260 wurde die erste gotische Fassade entworfen, der Neubau von Chorin 1272 mit der in aller Einfachheit musterhaften Fassade begonnen und im Langhaus die Gotik in schlichtesten, edlen Formen mit romanischen Erinnerungen durchgeführt. Mit den Bettelorden hielt dagegen die Halle ihren Einzug und wurde bald so beliebt, dass mit Ausnahme des wendischen Quartiers und der Breslauer Kirchen Basiliken zu den Seltenheiten und der Strebebogen zu den unbekannten Baugliedern gehören. Die älteren Bettelordenskirchen der Dominikaner zu Neuruppin 1260, Prenzlau 1266, der Franziskaner zu Frankfurt 1270, Berlin 1271, Gransee 1280. Für die Giebelarchitektur bietet einen neuen Ausgangspunkt die Marienkirche in Neubrandenburg 1298 mit Übertragung offener Arkaden und Türmchen aus dem Hausteinbau, im Innern Arkaturen, darüber ein ringsumlaufender Laufgang, der sich dann fest einbürgert; Steigerung dieses Geistes an der Marienkirche in Prenzlau 1325—40 mit Ablegern in Gramzow 1350 und Strassburg i. U. 1370. Eine neue Reihe eröffnet St. Katharinen in Brandenburg 1381—1410 mit dem reichsten Aussendekor in Gitterfriesen, Masswerkgiebeln und mehrfarbigen Steinen und einem spezifisch süddeutschem Chorumgang, Kapellen auch am Langhaus zwischen den Streben, darüber der Laufgang, eine Kombination, die bis Schluss 15. Jh. die Regel bildet, so im Dom zu Stendal 1429—50 (Halle mit Querhaus), in St. Marien das., in Guben, Treptow, Stargard (St. Marien und Johannis) u. a.

Die sächsische Nachblüte ist ein Produkt süd- und norddeutscher Einflüsse. Der Hallenchor fand hier zuerst an St. Jakob in Chemnitz 1389—95 Eingang, innen in $^3/_8$, aussen in $^7/_{16}$ geschlossen, weiter an der Marienkirche in Zwickau 1453—75 mit der bedeutsamen Änderung, dass der Chorumgang aufgegeben und die Pfeilerreihen unmittelbar auf den $^5/_{15}$ Schluss stossen, bis 1538 auch das Langhaus entsprechend umgebaut. Getrübt ist dieser Gedanke in den Hallensälen von St. Anna zu Annaberg 1499—1525, der Stadtkirche zu Pirna 1506—46 und St. Peter und Paul zu Görlitz 1497 voll., wo jedes der drei gleichwertigen Schiffe mit besonderem Schluss versehen ist, dagegen wieder hergestellt in St. Wolfgang zu Schneeberg 1515—40, einem Rechteck, das östlich in $^4/_{16}$, also ganz flach schliesst, die Chorstreben mit Laufgang wie im Backsteinbau eingezogen, ringsum schmale Emporen auf eingezogenen Vorlagen. Die übrigen Emporenanlagen, von denen so viel Wesens gemacht wurde, sind teilweise recht bescheiden, teilweise erst später nach der Reformation eingefügt und jedenfalls nicht im System einer „Predigtkirche“ gedacht. Denn sonst müssten sie ihren Platz zwischen den Pfeilern haben, wie es später die Jesuiten ganz richtig durchführten. Vielmehr ist der „Hallensaal“, wie ja auch die süddeutschen Beispiele beweisen, spezifisch katholisch-mittelalterlich, für Messe und Prozessionen geeignet wie keine andere Form. Vollends die Proklamierung dieser Kunst als „Renaissance“ beruht auf starken Illusionen[1]).

Die Ausläufer der Gotik ziehen sich bis Ende 18. Jh. hin, vereinzelt ist sogar eine Neubelebung des Stils, den man doch als spezifischen Kirchenstil empfand, versucht worden. So haben sich ihm die Jesuiten in ihrer Frühzeit zugewandt, s. u. B. Echter v. Mespelbrunn 1573 bis 1617 begünstigte ihn. In abgelegenen Gegenden, wo sich die Bauhütten in ihrem Stillleben

---

[1]) Erich Haenel, Spätgotik und Renaissance, Stuttg. 1899. Dagegen Dehio, Kunstchron. 1900. No. 18 u. 20.

nicht stören liessen, hielt er sich z. T. in überraschender Reinheit, so in Böhmen, Österreich, Tirol, am Westabhang des Thüringer Waldes u. a. m. Wir nennen folgende Beispiele: Waldhausen N.-Ö. 1610, Altheim i. Bayern 1669, Leutesdorf b. Andernach 1662, St. Maximin b. Trier 18. Jh. mit romanisierenden Türmen, den Mainzer Vierungsturm in Gemisch von Gotik und Zopf, die Marienkirche in Artern 1608—20, St. Sixti in Merseburg 1692—94, die Marienkirche in Stuppach 1607, St. Margarete zu Laudenbach 1613, bei Schleusingen: Waldau 1601—04, Wiedersbach 1601, Hinternah 1614, Altendambach 1617, St. Kilian 1681—90, im Norden St. Michael in Schleswig 1643. Die letzten Zeugnisse etwa die Kirche zu Müglenz b. Wurzen 1764, die Münsterarkaden zu Strassburg 1772—78 und die Kirche in Kladrau 1712—26 v. Joh. Santini Aichel, Basilika mit Querhaus und Achteckkuppel, langem Chor mit kreuzförmigem Schluss, Netzgewölben aus Stuck und barocker Fassade[1]).

I. Der Grundriss.

Der Einfluss des gotischen Systems auf den Grundriss äussert sich am entschiedensten in der Umsetzung aller runden Chöre und Apsiden in Polygonformen und in der Beseitigung des quadratischen Schematismus im Langhaus.

Das Langhaus wird nicht mehr nach dem Grundsatz der Gruppierung aus Doppeltraveen zusammengesetzt, sondern nach dem der Reihung aus einfachen. Den Grund dieser Erscheinung werden wir beim Gewölbe kennen lernen. Die unmittelbare Folge war die Aufgabe des Stützenwechsels. Das alte Verhältnis der doppelten Mittelschiffsbreite wird bei der Basilika allgemein oder doch annähernd festgehalten, derart, dass die Seitenschiffsjoche quadratisch, die Mittelschiffsjoche breitrechteckig angelegt werden. Bei der Halle ist das Verhältnis ausserordentlichen Schwankungen unterworfen, in St. Elisabeth zu Marburg ist das der Basilika festgehalten, in der Frauenkirche zu Nürnberg, in Herford und in vielen Pfarrkirchen, die eine ausgesprochene Längsrichtung nicht befolgen, das rein quadratische. Bei der Mehrzahl der Hallen ist jedoch ein Mittelweg eingeschlagen, die Seitenschiffe sind um ein geringes schmaler und der ganze Kirchenraum in Rechtecke geteilt, von denen die des Hauptschiffes nach der Breite, die der Seitenschiffe nach der Länge gestellt sind.

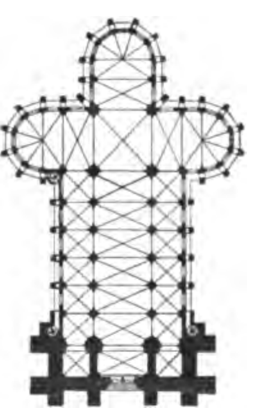


Fig. 85. St. Elisabeth zu Marburg.

Das Querhaus tritt zunächst ein paarmal in einer vorher unbekannten Fülle mit drei Schiffen auf, in Köln und Altenberg, dann ist es dem schnellen Absterben überliefert. In Süddeutschland hatte es nie übermässige Liebe gefunden, vorzüglich arbeitete aber die Hallenkirche auf dessen Beseitigung. Dass es gerade die hessischen Hallen (St. Elisabeth (Fig. 85), Friedberg, Wetzlar) beibehalten, ist eigentümlich, in Marburg und Frankenberg sogar mit polygonischen Abschluss, gleichsam eine letzte Erinnerung der Dreiapsidenkirchen (auch bei der Kreuzkirche in Breslau, der Augustinerkirche in Brünn, der Marienkirche in Rostock u. a.). Wo es sonst noch auftritt, darf man die Erneuerung älterer, kreuzförmiger Anlagen annehmen (Marienkirche

[1]) W. Mayer, die Marienkirche des ehem. Benediktinerstifts Kladrau 1894.

zu Mühlhausen, Dom zu Stendal, St. Marien zu Rostock, Stralsund, Danzig, Kulmsee) oder bei Kirchen mit centralisierender Tendenz (St. Willibrord in Wesel, Wallfahrtskirche in Wilsnack), dann noch bei dem Spätling St. Veit in Artern.

Das erste Beispiel einer fünfschiffigen Kirche bietet der Dom zu Köln (Fig. 86), nicht dem ursprünglichen Plane angehörig, und darnach offenbar St. Viktor in Xanten seit 1368 und St. Willibrord in Wesel, sämtlich basilikal und beide Seitenschiffe gleich hoch. Die übrigen Beispiele bei Basiliken erst durch Umbauten entstanden, in Ulm durch Einziehung einer Stützenreihe 1502—07, als die Gewölbe einzustürzen drohten, im übrigen durch Zufügung von Seitenschiffen zu älteren dreischiffigen Anlagen, so bei den Domen zu Mainz und Braunschweig, beim Münster zu Ueberlingen und Basel. Bei Hallenkirchen hätte nichts die Vervielfältigung der Schiffe gehindert, indes sind auch hier fünfschiffige Anlagen ursprünglichen Plans selten, St. Marien zu Mühlhausen, St. Severi in Erfurt, St. Barbara in Kuttenberg; durch Zubauten entstanden St. Marien in Frankfurt a. O. und Kolberg, Peter-Paul in Görlitz und auf dem Wyscherad in Prag, St. Petri in Lübeck etc.

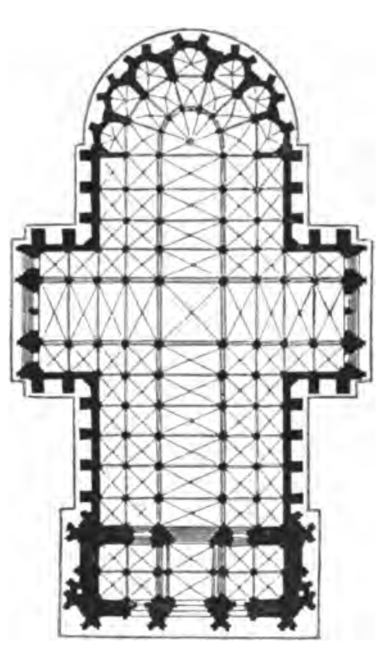


Fig. 86. Dom zu Köln.

Nach Westen polygon schliessende Schiffe sind wohl meist auf baumeisterliche Launen zurückzuführen (St. Marien zu Artern, Embsen, Medingen). Bei der Frauenkirche in Ingolstadt sind die Türme an die abgeeckten Seiten gestellt. Das breite, nur zwei Joch lange Schiff von St. Wenzel in Naumburg 1473 mit $^{5}/_{16}$ Schluss ist eine genaue Nachahmung des Marienchors in Zwickau.

Für unsymmetrisch zweischiffige Anlagen (mit Haupt- und Seitenschiff) haben die Bettelorden eine gewisse, nicht konsequente Vorliebe und zwar findet sich das Seitenschiff sowohl nördlich als auch südlich immer der Kanzel gegenüber. Die Idee ist ungemein praktisch und vielfach auch von Pfarr- und Spitalkirchen übernommen. Symmetrisch zweischiffige Kirchen, entweder mit mittlerer Stützenreihe, die gerade auf die Chormitte geht, wie in Stollberg, oder mit zwei gleichwertigen Chören wie in Hallstadt und Berchtesgaden, vierschiffig in Schwaz, Hall sind teils nach S. 64, teils als lokale Abnormität zu beurteilen.

Der Chor wird in seiner einfachsten Form aus ein, zwei oder mehr Rechteckjochen und einem Polygonschluss gebildet. Natürlich sind die Möglichkeiten dafür unbegrenzt. In der Praxis sind aber nur wenige Formen brauchbar erfunden und unter ihnen bei weitem bevorzugt der Schluss aus drei oder fünf Seiten des Achtecks (kurz mit $^{3}/_{8}$ oder $^{5}/_{8}$ bezeichnet). Für breitere Chöre sind auch Schlüsse mit fünf oder sieben Seiten des Zehn- und Zwölfecks noch ziemlich häufig. Vielseitigere Polygone waren erst bei den Chorumgängen und Kapellenkränzen brauchbar, deren Umfassung sich dann der Kreislinie nähert, doch auch in den stumpfgeschlossenen Hallensälen der sächsischen Nachblüte. Beim $^{7}/_{10}$-Schluss

tritt der Chorschluss aus der Flucht der geraden Anschlussmauer hervor, ein Schönheitsfehler, der sich indes nur auf dem Papier störend bemerkbar macht. Die

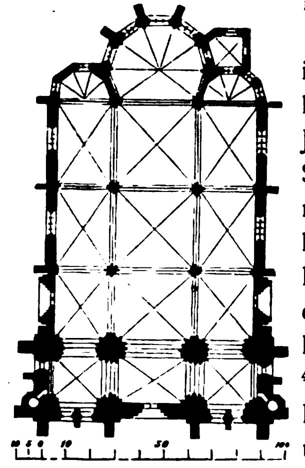


Fig. 87. Wiesenkirche in Soest. (Nach Lübke.)

Beispiele dafür sind ziemlich zahlreich, fast alle Mitte 14. Jh. (Wiesenkirche in Soest (Fig. 87) 1314, St. Johann in Stettin 1340, Franziskanerkirche in Berlin 1340, Marktkirche in Hannover 1350, St. Ludgeri in Münster, St. Johann in Brandenburg). Nach der guten Regel ist die Seitenzahl ungerade, derart, dass eine Seite mit Fenster, nicht aber eine Ecke mit Pfeiler in die Achse zu stehen kommt. Hiervon ist zuerst im Ostchor des Naumburger Doms mit einem $^{6}/_{10}$-Schluss aus ganz unbekannten Gründen abgegangen, dann St. Marien zu Nienburg a. W., St. Ludgeri zu Norden, weiter finden sich auch Schlüsse in $^{4}/_{7}$ (Schlosskapelle zu Balduinstein), in $^{4}/_{8}$ (Teynkirche zu Prag, St. Peter in Stendal), in $^{6}/_{10}$ (Waldfeuch, Rheinland) und andere Abnormitäten bei den übereck gerückten Chorumgängen. Der spitzwinklige Schluss in zwei Seiten des Dreiecks ($^{2}/_{3}$) ist nur an Nebenchören (St. Marien in Prenzlau, Gransee, Hohenfurt, Klarissen in Trier) nachweisbar.

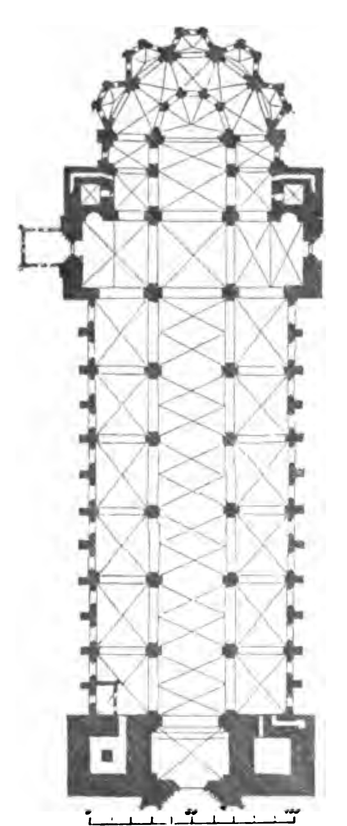


Fig. 88. Dom in Magdeburg.

Im Aufriss der Ostteile sind zwei Wege begangen worden, der französische mit Chorumgang und Kapellenkranz, wobei die Ostteile zu einer centralen Baumasse kombiniert werden, die longitudinale Richtung des Langhauses durch Überleitung in den Kreislauf gestaut und im Gegenstrom aufgehoben wird, und die deutsche, altgewohnte, wobei die Chöre der Seitenschiffe gruppierend an den Hauptchor angelegt werden. Es bedarf keiner Bemerkung, dass der erstere reifer, durchdachter und dem System allein entsprechend ist.

1. Die frühesten Beispiele des Chorumgangs liegen schon bei St. Michael in Hildesheim und bei St. Godehard, hier sogar mit drei Kapellen, vor. Dann brachten die Cisterzienser wiederholt sowohl rechteckige wie auch runde Umgänge mit Kapellen (Heisterbach, Marienstatt). Der erste Polygonchor mit $^{5}/_{10}$-Schluss, Umgang und Kapellen, die in $^{3}/_{8}$ geschlossen sind, am Dom zu Magdeburg 1209 (Fig. 88). Das volltönige, klassische Muster bietet dann der Dom zu Köln mit $^{7}/_{12}$ Schluss im Binnenchor, sieben Trapezen im Umgang und sieben Kapellen zwischen den Streben, die mit $^{3}/_{8}$-Schluss vortreten; wiederholt in der Cisterzienserkirche zu Altenberg, in Süddeutschland nur einmal beim Dom zu Augsburg. Damit ist aber auch

die Nachfolge erschöpft, denn der Grundriss des Prager Doms, dem Kölner ganz entsprechend, ist ein unabhängiger Import des Matthias von Arras. Der wohlerkannte Mangel dieser scheinbar tadellosen Bildung liegt in der Trapezform der Joche des Umgangs, deren seitliche noch dazu vollkommen verschoben werden mussten. Auch ergaben sich, wenn die Kapellen fehlten, für die Chorseiten übermässige Breiten, die wieder entsprechend breite Fenster verlangten, wie im Dom zu Halberstadt oder gepaarte Fenster wie in Liebfrauen zu Worms, beides besonders drastisch nebeneinander in St. Jakob zu Stettin. Dies alles drängte darauf hin, die äusseren Seiten des Umgangs zu verdoppeln und genau wie es seiner Zeit in Aachen geschehen war, einen Wechsel von rechteckigen und dreieckigen Gewölbfeldern zu gewinnen. So schon in Kaisheim, innen $^{7}/_{12}$, aussen $^{11}/_{20}$, am Sebalderchor, in St. Georg zu Dinkelsbühl und an St. Willibrord (innen $^{3}/_{8}$, aussen $^{7}/_{14}$). Wesentlich verschleiert wurde der Übergang durch Einfügung von Netzgewölben, wie es in der Kreuzkirche zu Gmünd und Verwandten geschehen ist. Zugleich wird hier das Kölner Kapellenmotiv wieder aufgenommen, nur in der Fassung, dass sie aussen in der Flucht der Streben glatt abschneiden. So ist es in den bayrischen und norddeutschen Backsteinbau übergegangen und hat sich mit geringen Varianten (Fig. 89) bis zum Ausgang des Mittelalters gehalten (Fig. 90). Die beiden folgenden Parler, Peter und Johannes, nehmen das Schema von Köln noch genauer auf. Sie geben dem Umgang nur einige Seiten mehr als dem Binnenchor und verbinden damit eine auf malerische Wirkung berechnete Achsenverschiebung, so Johannes in Freiburg innen $^{3}/_{6}$, Umgang $^{6}/_{12}$, Kapellen zwischen Streben in $^{2}/_{3}$ geschlossen. Peter schliesst in Prag den Hochchor des Doms in $^{4}/_{8}$, in Kolin den Binnenchor mit $^{4}/_{7}$, den Umgang mit $^{5}/_{10}$, füllt dann die Zwischenräume der Kapellen mit Streben, die sich aussen verbreitern und eine neunseitige Umfassung ergeben; noch künstlicher an St. Barbara in Kuttenberg, innen $^{5}/_{9}$, Umgang $^{8}/_{16}$, aussen $^{16}/_{32}$. Dass die Architekten auf diese Virtuosenstücke, welche ausserdem die grössten Schwierigkeiten für die Stellung der Strebebögen mitbrachten, nicht weiter eingingen, wird nicht Wunder nehmen.

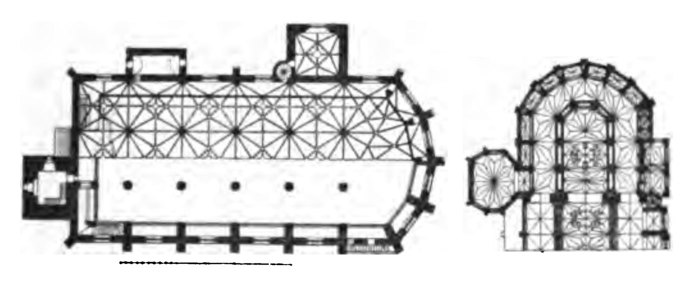


Fig. 89. Marienkirche zu Schneeberg.

Fig. 90. Marienkirche zu Stargard.

2. Eine glückliche Kombination von Kapellen und Chorumgang, die aber nur auf das basilikale Schema anwendbar ist, findet sich in der Gruppe des wendischen Quartiers, zuerst in St. Marien zu Lübeck (Fig. 91). Hier sind zwei Seiten des $^{5}/_{8}$-Chors mit regulären Sechsecken besetzt, deren innere Hälften den Umgang, deren äussere die Kapellen bilden. Am Dom in Lübeck ist diese Gruppierung ganz folgerichtig weitergeführt und der $^{5}/_{8}$-Schluss ringsum mit fünf Sechsecken besetzt. Mit geringen Varianten wiederholt in den Marienkirchen zu Rostock, Wismar, Stralsund, Stargard, in den Nikolaikirchen zu Stralsund,

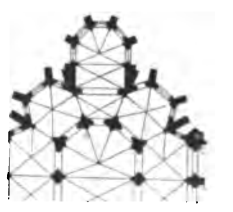


Fig. 91. St. Marien in Lübeck.

Wismar und Lüneburg, in St. Andreas zu Hildesheim und den Cisterzienserkirchen Doberan und Dargun. Und das Motiv klingt noch im Prämonstratenserstift Gramzow nach, wo in die gerade Westfront ein Sechseck als Westchor eingestellt ist.

3. Eine dritte Gruppe verzichtet auf den Chorumgang und fügt die Kapellen in radianter Stellung zwischen Chor und Kreuzarme oder Seitenschiffe ein. Das Vorbild ist St. Ived in Braines und die erste deutsche Übertragung die Liebfrauenkirche in Trier, eine der geistreichsten Schöpfungen auf deutschem Boden. Den Grundstock des Baues bildet ein lateinisches Kreuz, dessen Ostarm als Chor um zwei Joche verlängert und in $^7/_{12}$ geschlossen ist, während die drei übrigen, der westliche mit dem Portal, in $^3/_8$ schliessen. Die Zwickel zwischen den Armen sind gleichmässig mit niedrigeren Dreieckbauten gefüllt und jeder derselben mit zwei in $^4/_7$ geschlossenen Kapellen besetzt, so dass ein in seiner Art einziger Centralbau in basilikaler Fassung entsteht. Wenigstens der Chor mit den radianten Kapellen wurde mehrfach nachgeahmt, so in St. Viktor zu Xanten, St. Katharinen zu Oppenheim (Fig. 92), der Stadtkirche zu Ahrweiler, der Stiftskapelle in Cleve, der Frauenkapelle zu Kaschau in Ungarn (Fig. 93), angeblich von Villard entworfen, in St. Nicolaus zu Anklam und zu Osterburg in der Altmark.

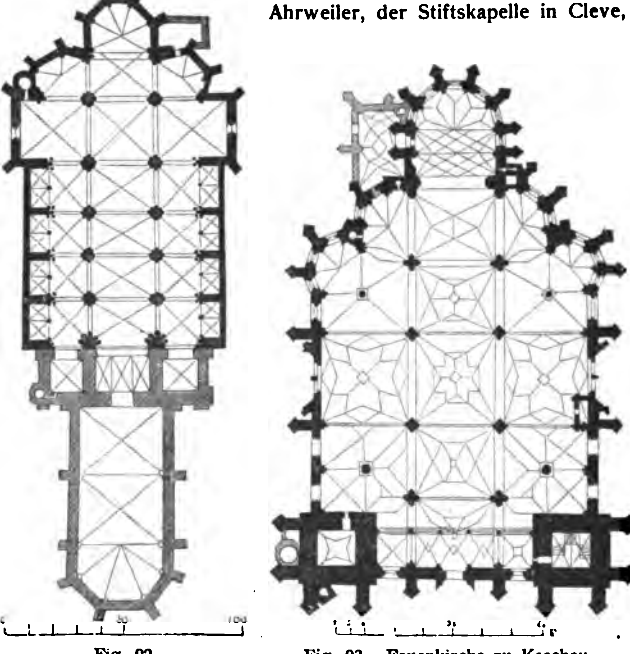


Fig. 92. St. Katharinen zu Oppenheim. (Nach Lübke.)

Fig. 93. Fauenkirche zu Kaschau. (Nach Lübke.)

4. Die deutsche Form der selbständig geschlossenen Nebenchöre bietet zu systematischen Erörterungen keinen Anlass. Wie schon bemerkt, kommen sie in Süddeutschland häufiger, selbst an den grössten Kirchen vor (Dom zu Regensburg). Bei Hallenkirchen ist die Anordnung der drei gleich breiten Chöre einfach und glücklich so getroffen, dass der mittlere nur um ein kurzes Joch über die seitlichen hinausgerückt wird. Bei den Bettelorden, die ihren Chor meist sehr lang gestalten und durch einen Lettner abschliessen, fallen die Nebenchöre gewöhnlich fort. Dies Verhältnis waltet auch bei kleineren Pfarr- und Landkirchen, wenn nicht die Stelle der Seitenchöre so schon durch Sakristeien oder Türme eingenommen wird. Endlich sind viele Kirchen zumal der Nonnenklöster, dann ziemlich allgemein im Ordensland Preussen die Pfarrkirchen einfach glatt geschlossen.

II. Der Aufbau.

Die Vorzüge und Nachteile der Gotik kommen erst im aufgehenden System zur Geltung. Wir sehen, dass die grössten Räume mit erstaunlicher Kühnheit auf den leichtesten Stützen überwölbt werden und die Wandflächen sich in Riesen-

fenster auflösen. Der Innenbau gewinnt den denkbar grössten Eindruck von Freiheit und Leichtigkeit und erregt unwillkürlich das Mistrauen gegen die Haltbarkeit der kühnen Konstruktionen. Indes belehrt uns der Blick auf den Aussenbau sofort, dass hier das tragende und stützende Gerüst angebracht und die sorgfältigsten Vorkehrungen getroffen sind, um dem Druck und Seitenschub der Gewölbe zu begegnen, die auf wenig Punkte konzentrierten Kräfte abzufangen und ihre Drucklinie zu ummauern. Der struktive Apparat ist grösstenteils nach Aussen verlegt und treffend mit einem stehengebliebenen Baugerüst verglichen worden. Gewiss eine an sich bedenkliche Verlegenheitsauskunft, und die deutsche Kunst, die widerwillig darauf einging, hat sich ihrer nach Möglichkeit entledigt. Nur wird der Mangel dadurch wesentlich gemildert, dass die Funktionsglieder sogleich als Wandgliederung und Ornament umgearbeitet werden und so ein neuer Formenkreis entsteht, der organisch aus dem System herauswächst. Hier ist ursprünglich kein Glied, das fehlen könnte, kein Ornament, das dem fertigen Rohbau angeblendet wäre, vielmehr alles struktiv notwendig und unentbehrlich. Wir werden die eingeschlagene Arbeitsmethode an Fenstern, Türen, Triforien etc. verfolgen können und ihre höchste Leistung im Fassaden- und Turmbau finden.

1. Das System.

Das gotische System ist an der Basilika durchdacht und kommt nur bei ihr zu voller Entfaltung. Durch das Kreuzrippengewölbe und den Spitzbogen werden, wie wir sogleich sehen werden, die im Gewölbe wirksamen Kräfte auf die Eckpunkte des Feldes gesammelt und treffen den Kämpfer in schiefer Richtung. Hier werden sie in zwei Komponenten zerlegt, von denen die eine senkrecht durch die Stütze, die andere in einer Kurve durch den Strebebogen abgeleitet wird. Die Mauer dient nur noch zur Füllung zwischen den Stützen und verträgt jede Durchbrechung. Diese wird in der französischen Gotik einmal durch die breiten Oberlichter ausgeführt, die tatsächlich den Raum zwischen den Diensten vollkommen einnehmen, darunter, wo die Dächer der Seitenschiffe anfallen, durch ein zunächst unbelichtetes Triforium. So ergibt sich, wie schon im Übergang, für das innere System ein dreigeschossiger Aufbau, unten die spitzbogigen Arkaden, die mit Ausschaltung des Stützenwechsels gleichartig aneinanderschliessen, darüber die Triforiengalerie und zu oberst der aufgelöste Lichtgaden. Sachlich ist der Fortschritt über das romanische System gering, formal um so bedeutender.



Fig. 94. System des Domes zu Köln.

a) Der volle Akkord des dreigeschossigen Aufbaues ist indes nur in den wenigen Denkmälern der Übertragungsepoche festgehalten, beim Dom zu Köln (Fig. 94), beim Münster zu Strassburg, der Kathedrale zu Metz und den abgeleiteten Bauten (Altenberg, Xanten). Im übrigen unterliegt es den Reduktionen: die Fenster sind schmaler, das Triforium wird ausgeschaltet

Halberstadt) oder gewissermassen mit den tief herabsteigenden Oberlichtern vereinigt (Regensburg) (Fig. 95), die Arkaden steigen höher (Wimpfen i. Th.). Immerhin ist durch diese Massregeln der Eindruck nicht getilgt, dass eine kahle Zwischenmauer an Stelle eines notwendigen, belebten Baugliedes getreten ist, so in Freiburg i. B. (Fig. 96), am stärksten im Münster zu Ulm, auch in der ganzen baltischenGruppe. Glücklicher ist durchweg das System der (einschiffigen) Chöre gehandhabt. Die Liebfrauenkirche in Trier und St. Elisabeth zu Marburg brachten dafür ein zweigeschossiges Schema mit, doppelte Fensterreihen mit äusserem Laufgang, so auch Hirzenach. Verbreiteter ist indes das einfenstrige System, wobei die untere Mauerdicke in Arkaden erleichtert werden konnte (Thalwimpfen, Neubrandenburg), die Hochwand aber in Fensternischen zerfiel, Säulenbündel an den trennenden Mauerstegen und der Laufgang vor den Fenstern nud durch die Stege geführt (Thalwimpfen, Pforte, Naumburg, Ost und West), später mit Aufgabe des Laufgangs trefflich im Dom zu Erfurt. Bei den Bettelordenskirchen kommt frühzeitig der spezifisch deutsche Unverstand zum Vorschein, das System zu unterbrechen, d. h. die Wanddienste erst über den Arkaden auf Konsolen beginnen zu lassen (Prediger in Erfurt) oder sie doch auf ein dünnes Halbsäulchen zu beschränken.

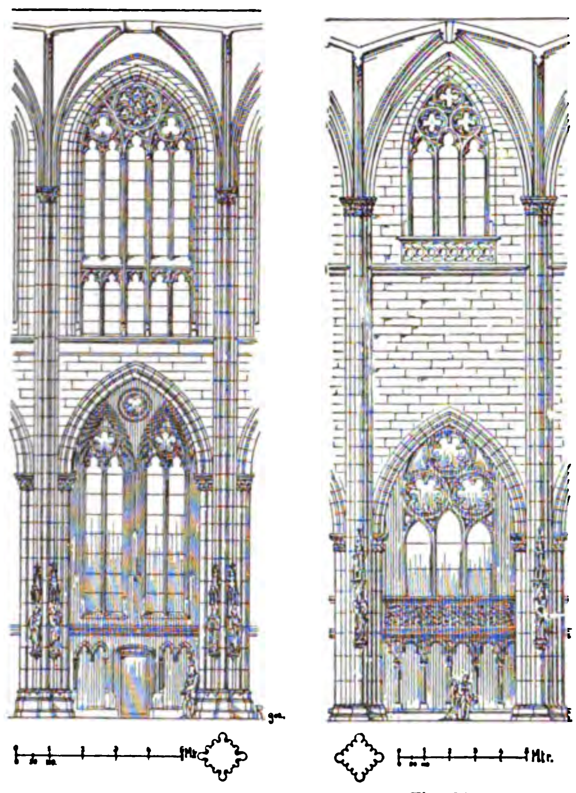


Fig. 95. System des Domes in Regensburg. Fig. 96. System des Münsters zu Freiburg.

Das Triforium war schon im Übergang ausgiebig benutzt worden und erfüllt im gotischen System die doppelte Aufgabe, die Mauerlast über den Arkaden zu erleichtern und die formale Vermittlung zwischen dem Arkaden- und dem Fenstergeschoss herzustellen. Zu diesem Zwecke zerlegt man den Mauerstreifen, der sich wegen des anfallenden Pultdaches der Seitenschiffe der völligen Durchbrechung (mit Fenstern) entzog, in zwei Schalen, deren innere in eine Arkatur von Ziersäulchen aufgelöst ist und gewinnt zwischen beiden einen Laufgang, der auch durch die Pfeiler hindurchgebrochen ist und sich zur Begehung der Fenster praktisch bewährte. In Deutschland finden wir es jedoch, einige primitive Vorstufen abgerechnet (St. Sebald i. Nürnberg, Altenberg) nur in der fortgeschrittenen Form des lichten Triforiums, wobei auch die äussere Schale in Fenster aufgelöst wird. Dieser Schritt setzte indes die Umwandlung der seitlichen Pultdächer in Satteldächer (Strassburg) oder quergestellter Walmdächer (Köln) voraus. Die Austeilung der Arkaturen wird nach Massgabe des Pfostenwerkes der Fenster vorgenommen.

(Fig. 97). Und schliesslich ergab sich, wie in Regensburg, die Zusammenfassung des Triforiums mit dem Fenster. Aber der Sinn für diesen im französischen System unentbehrlichen Bauteil ist bei den Deutschen nie recht erwacht. Schon die meisten Bauten der Receptionsepoche (Freiburg, Wimpfen) haben sich ohne dasselbe beholfen.



Fig. 97. Triforium der Kathedrale in Metz. (Nach Messbild.)

b) Das System der Halle ist schon oben S. 63 gekennzeichnet. Die Gotik brachte ihr zwei Vorteile, durch welche erst ihre weitere Verbreitung gesichert war, einmal die Weiträumigkeit der Verhältnisse, dann die bessere Beleuchtung durch die grossen Fenster. Der zweite ist überall ausgiebig benutzt worden, der erste wurde zunächst in seiner Tragweite nur vereinzelt erkannt. Offenbar kommt der Vorteil der gotischen Gewölbe am reinsten zum Ausdruck, wenn die drei Schiffe gleiche Höhe und Spannweite haben. „Dann wird der Schub der mittleren Gewölbe durch die seitlichen völlig neutralisiert und die Binnenpfeiler stehen nur unter senkrechter Belastung, während die Aussenmauern mit ihren Streben nur den Gewölbeschub der äusseren Schiffe aufzuhalten haben.“ Dies günstige Verhältnis ist indes nur in Westfalen, später in Obersachsen, vereinzelt in Süddeutschland (Frauenkirche in Nürnberg) erkannt und verwertet. In St. Elisabeth zu Marburg (Fig. 98) und Verwandten (Haina, Wetzlar, Wetter 13. Jh., Frankenberg, Grünberg, Alsfeld, Friedberg, St. Nikolai in Frankfurt a. M., St. Stephan in Mainz, Nienburg a. S. 14. Jh.) ist das basilikale Verhältnis beibehalten, welches für die Gewölbe mit entschiedenen Nachteilen verknüpft war. Einmal blieb vom Gewölbeschub des Mittelschiffs ein ungelöster Rest, der durch verstärkte Pfeiler ausgeglichen werden musste. Dann aber konnte die gleiche Scheitelhöhe der Gewölbe nur durch Stelzung oder ganz ungleiche Wölblinien — überspitze in den Nebenschiffen, unterspitze in den Hauptschiffen — fest-



Fig. 98. System von St. Elisabeth zu Marburg.

gehalten werden. Vielfach wurde deshalb das mittlere Gewölbe überhöht, mit unschönen Ausnahmen manchmal so weit, dass die Hochwand wieder zum Vorschein kommt (St. Stephan in Wien, Liebfrauen in Ingolstadt), ein statisch günstiger Aufriss, nur dass die Gewölbe dabei völlig ins Dunkle rücken. Die Pfeilerdicken wechseln nach ihrer Belastung von $^1/_{12}$ bis zu $^1/_3$ der lichten Schiffsweite. Am leichtesten und freiesten wirken jene Hallen mit schlanken Rund- oder Achteckpfeilern (Kreuzkirche in Gmünd, St. Georg in Nördlingen (Fig. 99) und in Dinkelsbühl, Frauenkirche in Ingolstadt und München, Landshut, Unna (Chor), St. Marien in Osnabrück und in Marienberg).

Fig. 99. System von St. Georg in Nördlingen.

Die übrigen, das System alterierenden Merkmale sind zum grossen Teil an die wechselnden Formen der Einzelglieder geknüpft, zu deren Besprechung wir jetzt übergehen.

2. Die Gewölbe.

Die romanische Wölbungskunst war oft genug und gebieterisch auf die Einführung des Spitzbogens gedrängt worden, hatte sich aber durch allerhand Auskunftsmittel von Busung, Stich und Überhöhung zäh vor dem letzten Schritte gesträubt. Das französische, spitzbogige Kreuzrippengewölbe war doch all dem weit überlegen. Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Vorteile der eingebundnen Kreuzrippe. Sie gestattete, die Kappen aus dünnen Wölbsteinen herzustellen, deren Druck- und Schubkräfte in den Rippen gesammelt und auf die Unterstützungspunkte übergeleitet werden. Der Spitzbogen, in die Wölblinie, die Gurt- und Schildbögen eingeführt, ermöglichte es, ein geradscheitliges Gewölbe über jedem beliebigen rechtwinkligen, trapezförmigen oder dreieckigen Grundriss aufzurichten. Denn wie jeder Versuch mit dem Zirkel lehrt, kann er über derselben Grundlinie beliebig hoch, normal aus den Eckpunkten, stumpf oder unterspitz mit den Centren innerhalb derselben, überspitz mit den Centren ausserhalb derselben geschlagen werden.

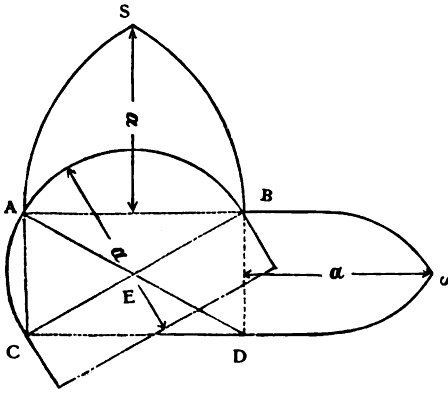


Fig. 100. Gotisches Kreuzgewölbe.

Diese Versabilität wird bei dem einfachsten Kreuzgewölbe über rechteckigem Grundriss sofort beansprucht (Fig. 100). Legt man die Scheitelhöhe durch den normalen Spitzbogen über *A B* fest, so ist über der Kurzseite *B D* ein überspitzer Bogen nötig, während der Diagonalbogen über *C B* und *A D* rund bleibt, aber durch Stelzung auf die gleiche Höhe a gebracht wird. Ausserhalb dieser Normalform liegen natürlich unbegrenzte Möglichkeiten, die ganz davon abhängen, wie die Scheitelhöhe gewählt wird und sich bei unregelmässigen Grundrissen über Trapezen, verschobenen Trapezen und Rechtecken, Drei-, Fünf-, Sechs- und anderen Vielecken

entsprechend steigern. Trotzdem auch die ästhetischen Eigenschaften des Kreuzgewölbes sofort in die Augen springen und gerade durch Einfalt der Linien jede andere Wölbform übertreffen, hat sich die deutsche Gotik doch so bald und so gründlich wie möglich davon losgesagt und ihre Befriedigung in künstlicheren Formen, den Stern- und Netzgewölben gesucht.

a) Das Sterngewölbe (Fig. 101) entsteht dadurch aus dem regelmässigen Kreuzgewölbe, dass die einzelne Kappe durch drei winkelteilende Nebenrippen in je drei kleinere Kappen zerlegt wird. Der Vorteil ist lediglich der, dass die kleineren Kappen noch aus freier Hand gewölbt werden können. Weitere Hilfsrippen gestatten das Muster entsprechend zu erweitern. Beim Netzgewölbe in seiner einfachsten Form wird die Diagonalrippe ausgeschaltet und nur die Hilfsrippen beibehalten. Auch hieraus ergeben sich leicht kompliziertere Figuren, Rautenmuster, Polyonformen aller Art etc. Der letzte und bedenklichste Schritt auf dieser Bahn war es, auch den Gurtbogen auszuschalten und in geteilte Rippen zu zerlegen, die sich nach beiden Seiten in die Joche verzweigen. Hiermit ist die organische Schönheit der Decke, die Jochteilung, aufgegeben und die Einheitlichkeit derselben durch das fortlaufende Maschennetz ausgesprochen (s. Fig. 89).

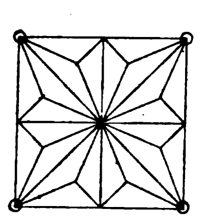
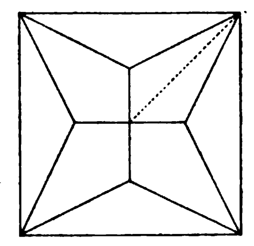



Fig. 101. Stern- und Netzgewölbe.

Die Anfänge der figurierten Gewölbe reichen im Osten, im Ordensland Preussen bis Mitte 13. Jh. zurück: Chor von St. Johannis in Thorn nach 1250, Schlosskapelle in Lochstedt 1275, in Rheden 1300, in Marienburg 1309, dann Briefkapelle bei der Marienkirche in Lübeck 1311, Sakristei des Wormser Doms um 1300. Im späteren Mittelalter treten dann sehr reiche Bildungen ein, Drei- und Vierpässe, verschlungene Kreise und Ellipsen, sog. „gewundene Reihungen", Nasen und Masswerke oder Maschennetze, deren Struktur kaum zu entwirren ist. Beispiele zahlreich in allen Hallenkirchen; besonders Vorhallen, Kapellen und Sakristeien leisten darin Erstaunliches. Vielfach sind die Decken überhaupt als grätige Kreuzgewölbe oder Tonnen behandelt und das Rippensystem nur dekorativ aufgelegt und diese Spielerei währt an den gotischen Nachzüglern bis ins 18. Jh. fort, wo man zu Stuckrippen griff.

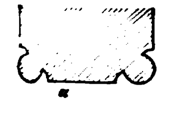
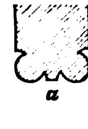
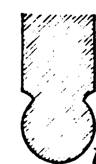
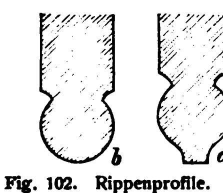
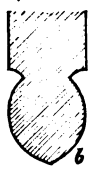
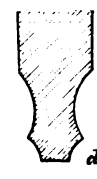







Fig. 102. Rippenprofile.

b) Die Rippe (Fig. 102) hatte in romanischer Zeit den einfach rechteckigen oder runden Querschnitt bewahrt. Beide Grundformen werden in der Gotik in der Absicht auf zierliche Profilierung umgearbeitet. Das Rechteck wird in den Ecken ausgekehlt, mit Rundstäben besetzt, schliesslich wie bei der Pfeilergliederung in ein Bündel von Birnstäben und Kehlen verwandelt und vorwiegend bei Gurt- und Schildbögen gebraucht. Dem Rundstab wird zu besserer Betonung der Licht- und Schattenseite eine Nase angearbeitet, welche verbreitert und vorgezogen das saftig geschwungene Birnstabprofil (102 c) ergibt. Aus diesen Elementen ergeben sich durch wechselnde Häufung, Unterschneidung und Auskehlungen zahllose Varianten. Im 15. Jh. macht sich die Ermüdung dadurch geltend, dass die Profile wieder zum Rechteck mit flauen Auskehlungen zurückkehren (102 d). Im letzten Stadium um

1500 hat man auch dürres Astwerk (Marienkirche in Zwickau u. a.) nachgeahmt. Die spielerische und virtuose Sinnesart zeigt sich schon darin, dass die Rippen teilweis mit Nasen und Schwebebögen besetzt sind oder unter dem eingebundenen ein freier Rippenast, ja ein ganzes freischwebendes zweites Rippensystem bloss dekorativer Bedeutung ausgeführt wird (Lauenstein b. Marburg, St. Willibrord in Wesel, St. Leonhard zu Frankfurt, am tollsten in drei Kapellen der Frauenkirche in Ingolstadt).

c) Die Gewölbeanfänger, in denen wenigstens drei, meist aber fünf Rippen zusammenlaufen, sind aus grossen Werkstücken gearbeitet und in die Mauer eingebunden. Im edlen Stil sind alle Rippen daran so ausgeschnitten, als kämen sie unmittelbar aus der Deckplatte des Kapitäls oder Konsols hervor. Indes führte das Bestreben, die Grundfläche zu beschränken, dazu, entweder den Seitenrippen oder Schildbögen besondere, höherliegende Anfänger auf Konsolen oder kurzen Säulchen zu geben, oder sie erst in gewisser Höhe aus dem Kappengemäuer herauswachsen zu lassen. Später hat man die struktiv und ästhetisch richtige Vorstellung, als wachse der Pfeiler mit seinen Gliederungen durch das Kapitäl hindurch im Rippensystem weiter, überhaupt aufgegeben und lässt die Rippen nach Laune, selbst ohne eine Unterlage, aus der Wand treten oder bildet überschnittene Anfänger, bei denen sich Stäbe und Kehlen vor ihrem Anfall an die Mauer überkreuzen, eine dankbare Gelegenheit, um die Fertigkeit im Steinschnitt zu zeigen.

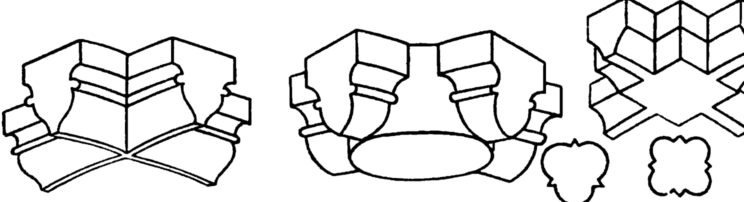


Fig. 103. Schlusssteine.

d) Der Schlussstein (Fig. 103) behält die doppelte scheiben- oder ringförmige (durchbohrte) Form bei. Als Schmuck erhält er nunmehr Fratzen und Köpfe, abgekürzte biblische oder legendäre Vorstellungen, Symbole, Wappen, Inschriften, im edlen Stil einen Blätterkranz oft von ausdrucksvoller Schönheit (Naumburg, Westchor). Im Backsteinbau hat er, wenn nicht ein Steinblock zur Verfügung stand, nur geringes Format und wird deshalb häufig mit einer grösseren, bemalten Holzscheibe belegt. Schon im Übergangsstil waren hängende Schlusssteine aufgekommen. Diese werden nun als Zapfen, Stengel, umgekehrte Kreuzblumen, selbst als Baldachine und Hängesäulen tief unter den Scheitel herabgezogen. In Türmen ist der Schlussstein zuweilen durch einen grossen, offnen Ring verdrängt, durch welchen Baumaterialien, Glocken u. dergl. aufgezogen werden konnten.

B. Der Pfeiler.

a) Der romanische Kreuzpfeiler mit Kehlen und Stäben an den Ecken und vorgelegten Halbsäulchen erfährt seine sinngemässe Weiterbildung dahin, dass die Ecken ausgeschaltet und im strengsten Konnex mit dem Rippensystem ein Bündelpfeiler von schwachen und starken Diensten entsteht. Die Dienste bewahren zunächst und vereinzelt bis tief ins 14. Jh. hinein die Form selbständiger Säulchen, die gegeneinander durch Kehlen und Plättchen getrennt sind. Mit diesem eckigen

Kern kreuzt sich indes der in der französischen Gotik so überaus beliebte Rundpfeiler, der zwar ganz schlicht nur selten (in Altenberg und bei Bettelorden s. o. S. 98), häufiger mit vier Runddiensten (Metz, Trier, Marburg und Verwandte), mit vier starken und vier schwachen (Minden, Halberstadt, Wimpfen), mit vier starken und acht schwachen (Köln [Fig. 104], Regensburg, Prag), endlich in einer vielgliedrigen Umkleidung von irrational ineinanderlaufenden Wulsten, Birnstäben und Auskehlungen (Ulm, Freiburg) auftritt. In der späteren Gotik ist mit der Vermehrung zugleich eine solche Abmagerung der Glieder bemerkbar, dass die aufgewandte Mühe nur zu bedauern ist. Im Backsteinbau ist beides, der Rundpfeiler (Dom zu Stendal) und der Rechteckpfeiler (St. Marien in Rostock) je mit vier schwachen Diensten vertreten, daneben aber häufiger ein rautenförmiger Kern, der in vielen kleinen Rundstäben und Ecken abgetreppt ist, oder polygone (achtseitige) Pfeiler mit Eckdiensten. Der Schaft wird gern durch dunkelfarbige, gedrehte Bänder belebt.

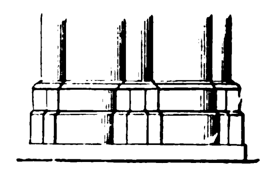


Fig. 104.
Gotische Pfeilerbasis.

Die Vermehrung der Rippen bei figurierten Gewölben hatte das unerwartete aber in der Denkungsart der Spätgotik begreifliche Ergebnis der Rückkehr zu ungegliederten Rund- oder Polygonpfeiler (Beispiele s. o. S. 101), also nicht mehr Übereinstimmung der Rippen und Dienste, sondern Kontrast. Hierbei wird wie in der Frühgotik dem Pfeiler ein einfaches Kapitäl gegeben, oder was häufiger ist, die Rippen wachsen plötzlich und unvermittelt aus dem Schaft. Ohne weitere Nachfolge blieb die unschöne aber völlig klare Herabführung sämtlicher Rippen am Schaft, wie sie in Westfalen (Wiesenkirche in Soest) durchgeführt ist (Fig. 105).

b) Das Kapitäl behält im Kern die Kelchform des Übergangsstiles bis zum Ausgang der Gotik bei. Nur wird die Deckplatte abgeeckt oder gerundet, ausgekehlt und in vielen kleinen Rund-, Kehl- und Eckgliedern profiliert, der Halsring ebenso unterschnitten.

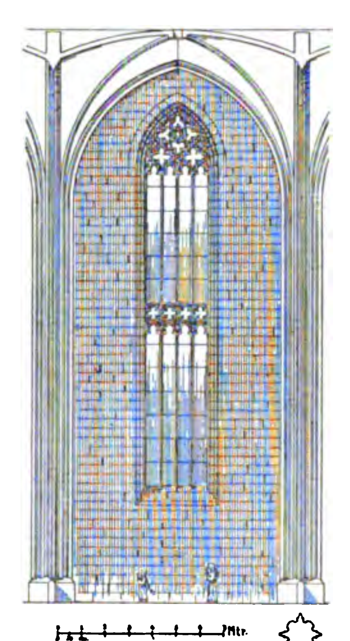


Fig. 105. Wiesenkirche in Soest.

Die Bedeutung des gotischen Kapitäls liegt indes in der Behandlung des Laubes. Wir sahen, dass im späteren Übergangsstil und in der Frühgotik das Knospen- und Knollenkapitäl die struktive Funktion, nämlich die Unterstützung der Ecken deutlich ausgesprochen hatte. Dies wird nun keineswegs verleugnet aber doch in einer wesentlich freieren Form weitergeführt. Die Blätter werden auf Stege gestellt, die sich am Kelch zu den Ecken der Deckplatte emporheben und das Blatt überfallen lassen. Auch wo die Stege aufgegeben und die natürlichen Blattstengel eingeführt werden, ist das Prinzip der Eckunterstützung immer gewahrt. Was die Doktrinäre der Kunstgeschichte in Verwirrung bringt, ist lediglich die Freiheit und Geschmackswahl der Anordnung und der feine Naturalismus der Blatt- und Blumenbildung. Stellen wir das letztere voran, so hat kein Stil der

Welt eine so souveräne Herrschaft über die Flora gewonnen wie die Gotik[1]. Das Naturlaub ist in einer solchen Fülle und mit so peinlicher Treue in das Ornament eingeführt, dass man die Feinheit des Naturgefühls im Zeitalter scholastischer Gelehrsamkeit geradezu als Rätsel empfindet (Fig. 106). Natürlich ist das dekorativ wirksamste gelappte, gezahnte und gefiederte Laub der

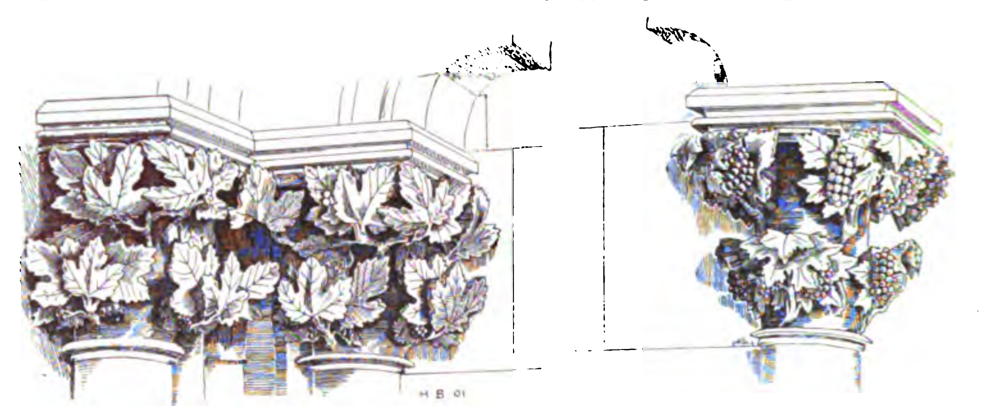


Fig. 106. Kapitäle aus Naumburg.

Bäume und Sträucher, Wein, Hopfen, Eiche, Ahorn, Massholder, Feige, Heideröschen, Haselnuss, Weissdorn, daneben aber auch das der Wiesenpflanzen, Acker- und Waldunkräuter, Hahnenfuss, Wiesenkratzkohl, Schafgarbe, Distel, Efeu, Windröschen (Anemone), Malven etc. verwertet. Dabei ist nicht nur der Unterschied der alten und jungen Blätter, der Vorder- und Rückseiten beobachtet, auch die Blüten, Früchte, Stengel, Blattknospen, Eicheln, Haselnüsse, Weintrauben, Hopfenblüte, Hundsröschen und Mehlfässchen sind mit liebevoller Zärtlichkeit nachgebildet. Die Summe geistiger Arbeit wird man erst würdigen, wenn man überlegt, dass ein mechanischer Abklatsch von Naturformen noch lange kein Ornament ergibt, dass hier ein Laub verkleinert, dort eine winzige Form (wie bei allen Unkräutern) vielfach vergrössert werden musste und wenn die frühe Gotik sich auch der Stilisierung vollkommen enthielt, so waren doch überall kleine, dem blöden Auge kaum merkbare Eingriffe in die wildgewachsene Naturform nötig, teils um die technische Ausführung zu ermöglichen, teils um die dekorative Wirkung zu sichern. Dieselbe Geschmacksbildung offenbart sich bei der Anordnung und Zusammenstellung. Bei den einfacheren Kapitälen werden vier Blätter oder Büschel so an das Kelchkapitäl gesteckt, dass ihre Spitzen unter dem Druck der Deckplatte überfallen; bei reicheren wird eine zweite niedrigere Reihe in die Zwischenräume gestellt. Den Höhepunkt bilden die Kapitäle mit doppelten Sträussen und Blattbüscheln. Die Büschel werden wieder in der verschiedensten Weise angeordnet, teils mit Fächerung wie oft bei Eichenblättern, teils mit Überfall, indem zwei Blätter aufrecht stehen, ein drittes von oben herabfällt, teils durch Deckung, wobei unten drei, darüber zwei und zu oberst ein Blatt zu liegen kommt, das alles ohne eigentlich der Natur Gewalt anzutun. Vielmehr scheinen all diese Büschel in unbewusster Grazie zu den reizendsten Gruppen zusammengewachsen zu sein. Auch in figurierten Kapitälen kommen noch sehr witzige und naturtreue Erfindungen zu Tage (Fig. 107). Verglichen mit diesem jugend-

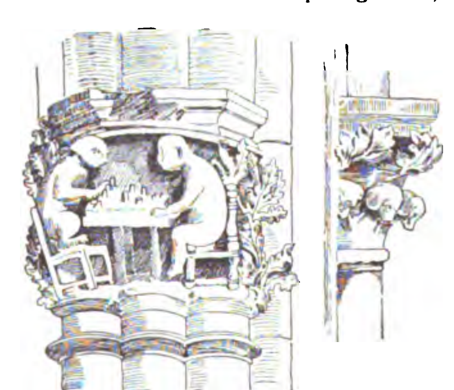


Fig. 107. Kapitäle aus Naumburg.

[1] s. hierzu E. LAMBIN, La flore gothique Par. 1893. Auch M. HASAK, Wie schafft man Ornamente? Berl. 1897.

frischen und überquellenden Reichtum erscheint erst die antike Kunst mit ihrem ewigen Akanthus so ganz steif, arm und blind, wie sie tatsächlich ist.

Leider ist dieser klassische Naturalismus schon seit ca. 1300 bedenklich im Verflauen begriffen. Einmal werden entschieden ungeeignete Naturformen eingeführt und ungeordnete Zweige und Stengel ohne die wohltuende Symmetrie und struktive Ordnung der Frühzeit aufgeklebt, dann vor allem das Blattwerk kleinlich und kränklich gebildet. Die lehrreichsten Vergleiche gestatten die beiden Naumburger Chöre. Die beginnende Manier bringt Bewegung in das Blatt. Es erscheint wie vom Winde gebläht, aufgequollen, gekräuselt. Schon um 1350 stirbt die Vielheit der Blattformen ab. Es bleiben Eiche, Wein und Distel und diese werden im 15. Jh. so zusammengearbeitet, dass ein unförmliches, lappiges, in die Länge und Breite dehnbares Blatt mit langem Stengel und dicken Blähungen herauskommt, das eine entfernte Ähnlichkeit bald mit Raps, bald mit Rübe oder Kohl hat und zum unerfreulichen Merkmal der spätgotischen Handwerkerästhetik geworden ist. Schliesslich werden die Umrisse manchmal gar wie Masswerke gezeichnet und die Lappen mit Augen und Fischblasen durchbrochen. Im Backsteinbau ist das Kapitäl überhaupt immer sehr ärmlich, mit flachen Blattreihungen besetzt, meist jedoch nur ein schmales Gesims.

c) Konsolen und Kragsteine, die überall eintreten, wo eine Säule den Boden nicht erreicht oder ganz fehlt und die besonders in der sparsamen Ordenskunst viel gebraucht werden, sind nichts anderes als Kapitäle mit freier Endigung. Nur diese letztere ist zu eigenartigen Bildungen gelangt und tritt zuerst als gebrochener Arm oder seitlich abgebogenes Horn auf. Später wird die Abschrägung mit Blattwerk, Tieren und hockenden Menschen (Fig. 108), welche man öfter als Steinmetzen erkennt, oder einfacher mit Männer- und Frauenköpfen, Fratzen und Masken belegt. Die Spätgotik hat neben reicheren figürlichen Konsolen nüchterne, wenn auch sehr künstliche Steinschnitte in Form umgekehrter Pyramiden und Baldachine aufgebracht. Vergrösserte und gehäufte Konsolen sind die Verkragungen unter Türmchen, Chörlein, Kanzeln, Wandschränken u. dergl., die wohl auch als Gewölbeausschnitte mit untergelegten Rippen erscheinen. Noch reicher und kühner werden die Balkone über Portalen gebildet, als Stichbogen zwischen Kragsteine oder Strebepfeiler eingespannt mit hängenden Schlusssteinen und anscheinend freischwebenden Brüstungen.

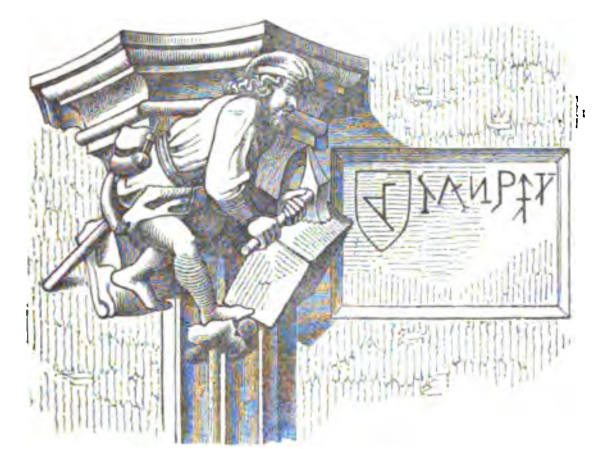


Fig 108. Konsol aus Neumarkt.

d) Der Sockel folgt der reichen Gliederung des Bündelpfeilers. Zu unterst liegt eine quadratische Platte mit abgeschnittenen Ecken. Auf dieser erheben sich für jeden Dienst gesondert und mehrmals absetzend polygonische Sockelchen, denen eine ringsumlaufende, auch um den Kern gezogene Basis aufliegt. Das Profil derselben ist anfangs noch saftig wie im Übergangsstil, doch schrumpft der

obere Pfühl sehr bald zu einer dürftigen Rundleiste zusammen und der untere, durch eine tiefe Kehle getrennt, quillt um so breiter selbst über die Plinthe hinaus, so dass er seinerseits Unterstützung durch Eckklötzchen bedarf. Im 15. Jh. werden die Sockel oft über Mannshöhe gliederlos aufgeführt und die Dienste lösen sich in kunstvollen Überführungen aus dem Kern in verschiedener Höhe heraus, werden teilweise mit Masswerk überzogen oder noch mit besonderen kannellierten oder gedrehten Sockelchen versehen. Nebenher gehen immer rohere Formen, wie in der Wiesenkirche in Soest, wo die Dienste unmittelbar in den Block des Sockels stossen (Fig. 105).



Fig. 109. Strebesystem in Freiburg. (Nach Dome.)

III. Der Aussenbau.

1. Das Strebewerk.

Es ist schon bemerkt, dass der Aussenbau seine Gliederung, abgesehen vom Sockel- und Dachgesims, durch die Funktionsglieder der Strebepfeiler und Strebebögen erhält. Letztere sind nur bei der Basilika verwendbar und können auch da bei kleineren Bauten wie häufig bei den Bettelordenskirchen fehlen.

a) Der Strebepfeiler ist in seiner einfachsten Gestalt eine kurze Gegenmauer, welche rechtwinklig auf der Teilungslinie der Joche an die Hoch- und Niedermauern angelegt wird, mit der Aufgabe, die Kurve des Gewölbedrucks zum Boden zu leiten. Zu diesem Zweck springt er nach unten mehrmals in Wasserschlägen vor und erhält aus besonderer Vorsicht noch eine Oberlast in Form eines einfachen Giebels, bei vornehmeren Werken eine Fiale (Fig. 109). Eine reichere Gliederung erfährt er nur in einigen der Rezeptionsbauten (s. o. S. 97) durch jene reizenden Bildhäuschen, die an einem der oberen Absätze vorgelegt werden (Strassburg, Freiburg, Thalwimpfen, Halberstadt u. a.), in Köln durch schlichte Masswerkblenden, in der späteren Gotik durch Eckleisten, Statuenbaldachine und ein überzierliches Gespinst von Blendmasswerk (Fig. 110). Doch kommen auch an denselben Bauten und an einfacheren Kirchen immer die schlichtesten Bedürfnisformen vor. Wenn die Ableitungsrinne des Regen- und Schneewassers durch ihn hindurch geführt wird, setzen sich gelegentlich auch Wasserspeier an. An den Ecken wird er

entweder doppelt oder übereck in der Diagonale, bei Chorschlüssen radiant nach dem Mittelpunkt des Polygons zu aufgestellt. Ist ein äusserer Laufgang angeordnet (St. Elisabeth in Marburg, Chor in Arnstadt), so wird er von diesem durchbrochen. Bei der Hallenkirche ist er oft teilweise oder ganz nach innen gezogen, mit den Nachbarn durch Stichbögen gegen Verschiebung verstrebt, darüber denn auch gern ein Laufgang (so im Backsteinbau fast regelmässig) angeordnet wird.

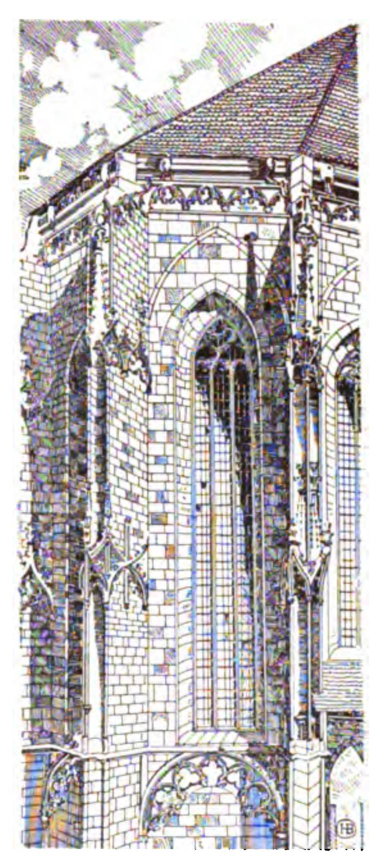


Fig. 110.
Strebefeiler St. Wenzel in Naumburg.

b) Der **Strebebogen** war, wie wir sahen, der deutschen Kunst vom Anfang widerwärtig und hat auch keine eigentliche Fortbildung erfahren, zumal die verbreitete Hallenform seiner ganz entraten konnte. Die älteren gotischen Werke haben ihn noch unter den Seitenschiffdächern versteckt (St. Paul in Esslingen) oder zeigen eine ungegliederte Strebemauer, die auf die Gurte der Seitenschiffe niedergeht (Naumburg). Die ersten offenen finden sich am Oktogon von St. Gereon zu Köln 1228. Erst der Kölner Domchor bringt das System in voller Wucht zur Geltung. Hier sind die Bögen doppelt übereinander und beim Langhaus in zwiefacher Spannung in der Mitte durch eine Fiale über den Seitenschiffspfeilern unterbrochen. Verdoppelt sind sie auch bei der Kathedrale zu Metz (Fig. 124), dem Dom zu Prag und bei St. Barbara in Kuttenberg. Ist diese Fülle am Langhaus noch erträglich, so wirkt sie an den Chören entschieden überladen und erdrückend, so schon in Köln, mehr noch bei den manierierten Parlerschen Chören, wo durch die Übereckstellung der inneren und äusseren Grundrisse auf eine Chorecke zwei, in Freiburg sogar drei anfallen, die nun ihrerseits so schwächlich wie Sparren gebildet werden. Einfach schöne Bögen bieten Strassburg (Fig. 111) und Freiburg. Seiner Form nach ist der Strebebogen eine mit einem halben Spitzbogen unterwölbte Mauer, auf welcher eine gerade abfallende Giebelschräge ruht. Auf ihrem Rücken ist oft die Wasser-



Fig. 111. Strebesystem des Münsters zu Strassburg. (Nach Ungewitter.)

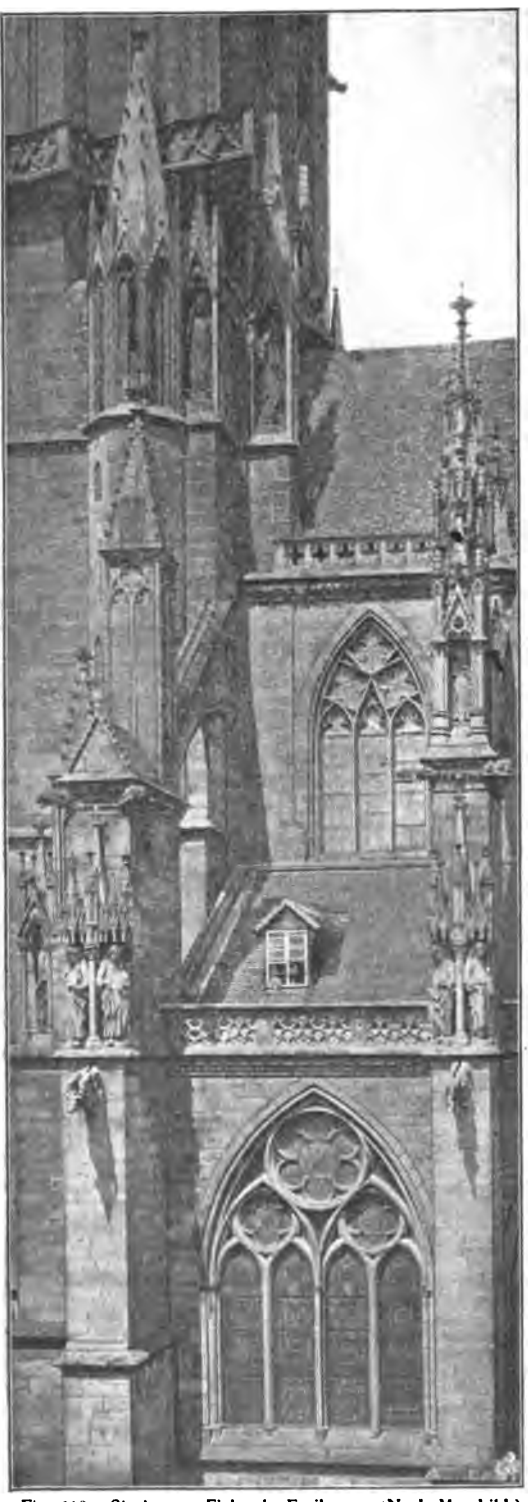


Fig. 112. Streben u. Fialen in Freiburg. (Nach Messbild.)

rinne eingelegt, die Rückenleiste mit Kantenblumen besetzt. Der obere Zwickel ist mehrfach mit einer Rosette durchbrochen (Strassburg, Oppenheim, Halberstadt) oder in Masswerk aufgelöst (Wimpfen i. Th., Ulm, Bern). Um den Schub des Bogens aufzufangen, muss der Strebepfeiler das Seitenschiffsdach natürlich übersteigen und erhebt sich meist auch noch über dem Bogen selbst in Gestalt eines Türmchens, das durch Fialen eine vermehrte Oberlast empfängt. In Köln, Oppenheim, Strassburg u. a. ist der obere Anfall des Bogens durch ein Säulchen unterstützt. Im Backsteinbau begegnet überall nur die rohe Bedürfnisform.

c) Die Fiale, deren Funktion eben berührt ist, setzt sich aus zwei Gliedern, dem Leib und Riesen, zusammen. Der Leib ist ein Viereckpfeiler, von Rundstäben eingefasst, mit einem Gesims und vier Giebelchen bekrönt. Auf diesem erhebt sich der Helm (Riese), eine schlanke, mit Kantenblumen besetzte Pyramide, die in einer Kreuzblume mit einfachem Knauf oder einer Figur schliesst. Reizende primitive gedrungene Fialentürmchen, aus deren Innern die wasserspeienden Tiere, Mönche und Nonnen hervorkriechen, bietet der Westchor zu Naumburg. Durch Multiplikation der Elemente entstehen unübersehbare Varianten. Der Leib kann übereck gestellt oder verjüngt werden, derart, dass auf einen dicken ein dünnerer und dünnster folgt (Fig. 112), wobei der Übergang wieder durch Seitenfialen maskiert wird. Der Riese kann wieder von Eckfialen begleitet sein oder selbst zur neuen Fiale

werden. Kurz das Thema ist so ergiebig, dass es mit wenig Witz immer neue Verbindungen zulässt und die Spätgotiker haben sich gründlich darin ausgearbeitet.

d) Die Balustrade dient im Verein mit dem Dachgesims gleichfalls als Oberlast und wird zwischen die aufsteigenden Fialen der Strebepfeiler eingespannt. Sie besteht aus einem oberen und unteren Gebälk, dazwischen Spitzbögen (Köln, Magdeburg), gewöhnlich aber Masswerkfüllungen. Im Ziegelbau begegnen wir, offenbar als Reminiszenz vom Festungsbau, einem Zinnenkranz (St. Marien in Stendal) oder einer Reihung von Fialen und durchbrochenen Masswerkgiebelchen (Prenzlau). — Hinter der Balustrade läuft ein Gang, der auch durch die Fialentürmchen führt (Freiburg, Magdeburg) und sowohl zur Begehung des Daches als zur Sammlung des Regenwassers dient. Als Abflussröhren des Wassers kommen zwar auch einfache Rinnsteine vor, meist ist jedoch die witzige Form der Wasserspeier gewählt (Fig. 113). Es sind dies vorgekragte oder auf dem Wasserschlag hinabgleitende Tiere, Hunde, Löwen, Tiger, Hirsche, Schafböcke, Stiere, Greifen und phantastische Ungeheuer, oft genug auch karikierte Männer und Weiber, die aus weit geöffnetem Munde die Strahlen von sich geben. Im 13. Jh. sind hierbei hervorragend lebensvolle Tierbilder wie in Naumburg geschaffen worden. Immer wird man den urwüchsigen Humor dieser Sachen bewundern.

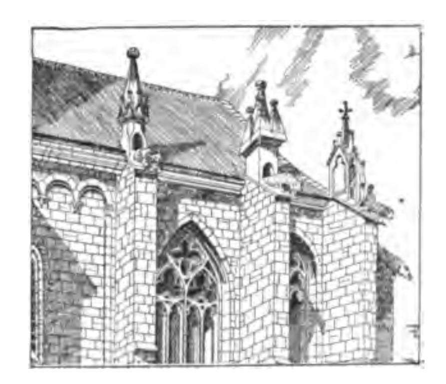


Fig. 113. Wasserspeier am Dom zu Naumburg.

Schaut man von oben in ein Strebesystem wie des Kölner Doms, so wird man dem Gleichklang von Konstruktion und Ornament unbedingte Bewunderung zollen. Freilich mit welchem Aufwand von Arbeit ist dies erreicht! Und dann sind es doch immer nur die wenigen ganz vornehmen Kirchen, die sich die vollen Akkorde leisten können. Ohne die wohllautende Umkleidung der Dekoration wirken aber sowohl die Streben wie die Bögen, bei Hallen und einschiffigen Kirchen wegen der bedeutenden Höhe ganz besonders nüchtern und langweilig.

2. Türme und Fassaden.

War das Streben der romanischen Kunst auf die vieltürmige Silhuette hinausgegangen, so trat jetzt ein voller Umschwung zu gunsten der zwei- oder eintürmigen Fassade ein. Hier aber warf sich der Ehrgeiz auf die denkbar gewaltigste Höhenentwicklung. Es muss bemerkt werden, dass die gotischen Turmriesen nicht mehr in ihrem Verhältnis zum Bauwerk oder zu ihrer nächsten Umgebung, sondern als städtische Wahrzeichen entworfen sind, deren Eindruck weit hinaus in die Ferne reicht. Wir haben zuerst die Gliederung der Fassaden im allgemeinen, dann die Konstruktion der Türme im besonderen, zuletzt die turmlosen Fassaden zu betrachten.

1. Im Aufbau der doppeltürmigen Fassade lässt sich ein deutsches Schema mit vorwiegender Vertikal- und ein französisches mit vorwiegender Horizontalgliederung verfolgen. Für das deutsche bietet zuerst St. Elisabeth zu Marburg

ein äusserst bezeichnendes Beispiel (Fig. 114). Hier sind sogleich — ganz ohne Not — beide Türme von mächtigen Stre- ben umstellt, die der Fassade den Charakter pyramidaler Zuspitznug verleihen und die vertikale Tendenz übermächtig betonen. Die Abteilung der drei Geschosse, durch einen Vierpassfries markiert, tritt dagegen zurück. Das Zwischenhaus ist etwas beklemmt und verliert sich in einem zierlichen aber gedrückten Giebel. Bei der Magdeburger Domfront kommt dagegen das Zwischenhaus mit der gehäuften Dekoration des unteren Prachtportals, des mittleren Riesenfensters und der freistehenden, ganz in Masswerk eingesponnenen Glockenstube zur Geltung Die Türme haben an diesem Dekor nur im zweiten Geschoss — man wird an einen aufgeklappten Flügelaltar erinnert — teil und nehmen erst in den achteckigen Laternen den Reichtum der Gliederung auf, jedenfalls die raffinierteste Darstellung der Kontraste. Dasselbe hohe Zwischenhaus mit reichen Fenstern in Braunschweig (Dom, St. Kathrinen, St. Andreas). Ein denkwürdiges Produkt alter und neuer Tendenzen ist die Front von St. Lorenz in Nürnberg, die Türme ganz nach romanischer Weise in sechs Geschossen mit Lisenen und Spitzbogenfriesen aufgebaut, daran nach Marburger Art die Eckstreben bis zur Höhe des Zwischenhauses, dieses zweigeschossig unten mit Prachtportal nach Freiburger Muster, darüber die Strassburger Rose, der Giebel nach dem Vorbild der Frauenkirche. Der in Marburg angeschlagene Ton hat seine klassische Ausprägung und Vollendung in der Kölner Domfassade gefunden. Die fünfschiffige Anlage des Langhauses tritt zunächst in dem dreigliedrigen Riesenportal und zwei seitlichen Fenstern des Untergeschosses klar zu tage, im zweiten Geschoss durch fünf Fenster wiederholt. Dann schliesst das Zwischenhaus in einem belebten Giebel, die Türme streben aber in zwei Geschossen weiter, ganz unmerklich hinter Fialen in das Achteck übergeführt, welches wieder, durch Masswerkgiebel verdeckt, in das geneigte Sparrenwerk der Helme übergeführt wird. Gewaltige Strebepfeiler, die erst in den obersten Fialen vor den Helmen ausklingen, erregen den Eindruck des urwüchsigen Aufstrebens, dessen Kraft durch vier durchgehende Hauptgesimse gemildert wird. Der grandiose Zug des Aufbaues, durch den Reichtum der Glieder wesentlich gemildert, tritt besonders im Vergleich mit der breitgedrückten Chorfassade zu Tage.

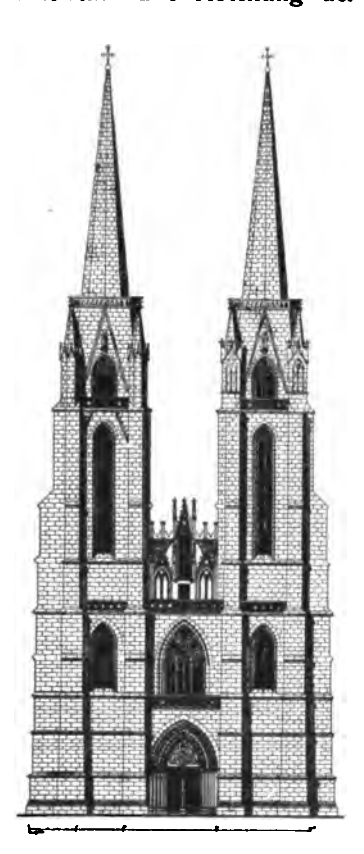


Fig. 114.
Fassade von St. Elisabeth zu Marburg.

Das Musterbeispiel der französischen, mehr horizontal gegliederten Fassade ist der Entwurf (Erwins?) für das Strassburger Münster, in der Ausführung noch viel stärker nach dieser Seite hin alteriert. Der ganze mächtige Unterbau ist durch zwei Balustradenumgänge in drei wagerechte,



Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer. Verlag von Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzig.

Westfassade des Kölner Domes.

durch die Streben in drei senkrechte Abschnitte zerteilt, das mittlere der so entstehenden neun Felder durch die mächtige Fensterrose bevorzugt, im Untergeschoss mit den drei prachtvollen Toren, die ursprünglich geplante zweite Fassade in freistehendem Stab- und Masswerk. Diese neunteilige Gliederung ist am Dom zu Regensburg noch strenger durchgeführt, hier auch der notwendige Giebel des Zwischenhauses festgehalten; in der Disposition der Portale und Fenster ist aber kleinlich und unklar mit offenem Kampf gegen jede Symmetrie verfahren.



Fig. 115.
Turm des Münsters zu Freiburg.

Die eintürmige Fassade ist in musterhafter Weise am Münster in Freiburg (Fig. 115) entworfen. Der Unterbau mit dem Riesenportal ist zunächst massiv ungegliedert, nur mit Streben umsetzt, die in zwei Reihen Bildhäuschen tragen und mit solchen in Höhe des Mittelschiffdaches schliessen. Hier setzt das Quadrat ab und geht in ein mächtiges, immer offener werdendes, zuletzt mit grossen Fenstern durchbrochenes Achteckgeschoss über, zur Bemäntelung des Übergangs mit riesigen Fialen umstellt. Hinter den Fensterwimpergen wächst schliesslich der durchbrochene Helm heraus, das erste wirklich vollendete Beispiel dieser kühnen Konstruktion (um 1340). In kleinerem Massstab ist dies Vorbild in Esslingen wiederholt mit der glücklichen Weiterbildung, dass der Turm in die Westfront eingerückt und die Seitenschiffe, wie es bei der Hallenkirche leichter möglich war, in die Komposition hineingezogen sind. Wie in Freiburg steigt die Gliederung von massiven zu freieren Formen auf und gipfelt gleichfalls in einem durchbrochenen Helm. Umgekehrt ist in Reutlingen der dreigliedrige Unterbau mit den von Strassburg übernommenen Prachtportalen reich dekoriert, während der quadratische Turm mit geschlossenem Steinhelm zu massiven Formen zurückkehrt. Der Münsterturm zu Ulm ist das letzte und äusserste Bekenntnis in dieser Richtung, ein Denkmal, an dem alle brauchbaren Motive gesammelt und gesteigert sind, der aufgelöste, pyramidale Umriss des Kölner, das freie Stabwerk des Strassburger, das gewaltige Achteckgeschoss des Freiburger Vorbildes, bereichert durch die offenen Treppenspindeln, die bis zum Helmansatz die Ecken begleiten. Ähnlich der Münsterturm zu Bern.

In der grossen Masse war auch hierin eine Konkurrenz mit den führenden Bauten nicht möglich. Sowohl der ein- als der zweitürmige Frontbau ist erst in Reduktionen volkstümlich geworden, die sich auf der Linie von Marburg halten oder noch weiter heruntergehen. Namentlich im Backsteingebiet hat man bis auf Fenster und Blendnischen allen Dekor ferngehalten, die Helme aus Sparrenwerk aufgerichtet und verschiefert oder mit Kupfer beschlagen (St. Marien in Lübeck, Rostock, Stralsund u. a.), in der Höhenentwicklung aber auch das Mögliche geleistet.

2. Das Prinzip des Aufbaues war in der romanischen Kunst die Aufhäufung

gleicher, verhältnismässig niederer Geschosse, die durch Friese geschieden wurden. Hieran knüpft noch die von Laon abhängige kleine Gruppe von Türmen in Bamberg und Naumburg an. Bei der überaus geistvollen Fassade von Laon schliessen die beiden Türme mit Achteckgeschossen, die in den Diagonalen mit doppelgeschossigen, unten vier-, darüber fünfeckigen offenen Säulentürmchen flankiert werden. Dies letztere Motiv ist nun auf die Westtürme von Bamberg übertragen — samt den zwischen den Säulen erstaunt herabschauenden Rindern — und hier viermal übereinander gehäuft. In Naumburg ist nur ein Geschoss des Nordwestturms in dieser Weise ausgeführt. Damit ist aber auch die Ausbeutung dieses glänzenden Motivs, das dem deutschen Turmbau leicht eine ganz andere Richtung hätte geben können, erschöpft. Kein späterer Meister ist wieder darauf zurückgekommen. Vielmehr lassen sich zwei gegensätzliche Richtungen verfolgen, die eine, fortschrittliche, welche den Strebepfeiler und die vertikale Gliederung zum Prinzip erhebt, die andere, konservative, welche einfach am romanischen Geschossbau festhält. Dass letztere ziemlich unfruchtbar verlief, braucht nicht besonders entwickelt zu werden. Die möglichen Neuerungen beschränken sich auf die Ersetzung der Lisenen durch kantonierte Säulchen und des Rundbogenfrieses durch den Spitzbogenfries. Häufig wurde dann noch das oberste Geschoss mit Blendmasswerk umzogen und mit einer Balustrade gekrönt, hinter der ein Umgang und der achtseitige Helm auftreten (typisch am Unterrhein, in Thüringen, Erfurt etc.), in Böhmen mit der Variante, dass an den vier Ecken kleine Erkertürmchen, wie Pechnasen, und ebensolche in halber Höhe des Helmes angesetzt wurden (Teynkirche in Prag). Anderwärts wird auf ein sehr hohes ungegliedertes Untergeschoss ein Achteckbau gesetzt, der Übergang durch einen Zwickel oder einen dürren Strebebogen mit Fiale maskiert, ein Gedanke, der ebenfalls in romanischer Zeit und mehr noch im Übergang weit glänzender entwickelt worden ist, wie die trefflich gegliederten Türme in Arnstadt (Fig. 116), Freyburg, Naumburg etc. belegen.



Fig. 116. Südturm der Frauenkirche in Arnstadt. (Nach Dohme.)

Der Aufbau mit Strebepfeilern lenkte insofern ganz in das gotische Fahrwasser ein, als einmal die Geschossteilung wesentlich zurücktrat oder sich in

ganz anderen Höhen aussprach, schliesslich geradezu verschleiert wurde (Köln, Ulm), andererseits der Umriss statt der senkrechten eine geneigte abgesetzte Linie annahm, die Silhuette pyramidenförmig wurde und folgerichtig in die schlanke Helmspitze mündete. Wie die Absätze durch vorgelegte Bildhäuschen, Fialen und Wimperge geschickt verkleidet und das Aufstreben von hundert kleinen Kräften in immer neuen Zacken und Spitzen ausgedrückt wird, das ist nirgends reiner als bei der Kölner Fassade ausgesprochen. Für den durchbrochenen Helm hat der Freiburger Meister anscheinend kein Vorbild gehabt, er muss als seine eigene Erfindung gelten. Das überaus kunst- und sinnreiche System kann hier nicht näher entwickelt werden. Der Grundgedanke ist ja einfach der, dass der Steinhelm bis auf die Ecksparren aufgelöst und die so gewonnenen offenen Dreiecke mit Masswerken gefüllt werden. Von diesem Schema weicht nur der Strassburger Helm ab, er war den fortgeschrittenen Virtuosen „zu wenig künstlich" und so hat Johann Külz (1419 — 39) den Helm aus acht Serien von Wendelstiegen konstruiert.



Fig. 117. Westfront zu Pforte. (Nach Messbild.)

3. In selbständigen Giebelfassaden hatte schon der Übergangsstil treffliche Leistungen aufzuweisen. Die Cisterzienser, welche keine Türme führten, waren ja besonders darauf hingewiesen. Die Gotik brachte als neue Elemente die Streben Prachtfenster und das Blendmasswerk herzu. Die erste reingotische Fassade ist die des Südkreuzes zu Thalwimpfen, noch ganz französisch (nach Nr. Dâme in Paris) entworfen. Über einem lose vorgestellten, statuenreichen Portal ein riesiges Prachtfenster, daneben eine Reihe Blenden und eine „Königsgalerie", das ganze von Streben eingeschlossen. Einfacher im Detail, wirkungsvoller im Aufbau ist die Westfront von Pforte (Fig. 117) etwa Mitte 14. Jh., wo der Dreiklang, Portal, Fenster, Staffelgiebel (mit Galerie und Blendbogen) zu einer ungemein straffen und schlanken

Schildwand des Mittelschiffs geworden ist. Auch hierin war die Hallenkirche im Vorteil. Wie elementar einfach ist die Front der Kreuzkirche in Schw. Gmünd behandelt (Fig. 118), drei senkrechte Abschnitte zwischen den Streben, drei wagerechte zwischen Gesimsen, über einer Masswerkgalerie der verblendete Giebel, die Schrägen mit Spitzbogenfries besäumt. Glänzender, aber schon ganz im Geist der Spätgotik kontrastiert ist die Marktfront der Frauenkirche in Nürnberg, bei schlichtem Unterbau alle Pracht auf die Vorhalle mit den drei schönen Toren und Balkon gehäuft, darüber ein Chörlein, aus dem ein zierliches Türmchen über den First steigt, der abgetreppte Giebel wieder ganz in Blenden aufgelöst. Verwandt die Fassade des Südkreuzes von St. Marien in Mühlhausen, wo über den Balkon zwei Fürsten und zwei Fürstinnen wie versteinerte Figuren eines Märchens lehnen. Überhaupt bieten Querhausgiebel eine grosse Fülle hierhergehöriger Varianten, die reichsten wieder am Kölner Dom. Schliesslich nahm auch das Langhaus den Charakter der Fassade an, wenn nämlich die Seitenschiffe mit quergestellten Satteldächern bedeckt wurden, so schon an der Katharinenkirche in Oppenheim, deren Südseite durch dies Mittel und eine reiche Fensterarchitektur als Schauseite ausgestaltet wurde, häufiger noch bei Hallenkirchen, um den peinlichen Eindruck eines einzigen Riesendaches auszugleichen.

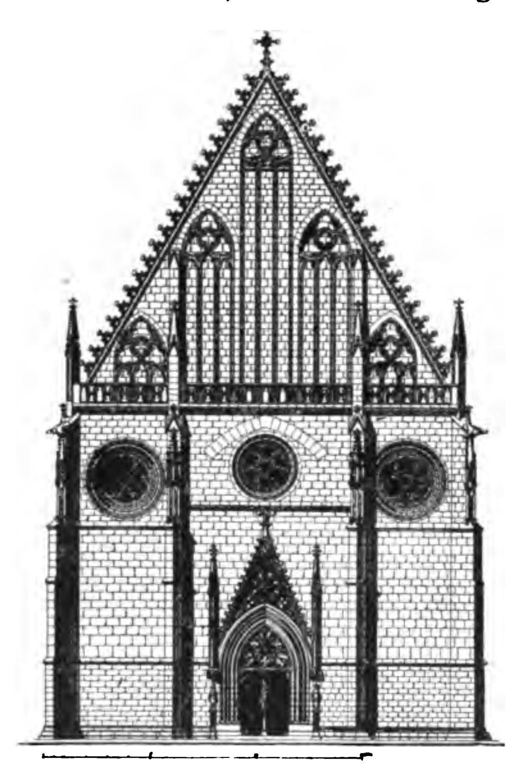


Fig. 118. Fassade der Kreuzkirche zu Gmünd. (Nach Dehio v. Bezold.)

Die eigentliche Domäne einer originellen Giebelarchitektur ist das Backsteingebiet, wo nach so vielen Entsagungen die Bahn für dessen eigene Dekorationskunst frei war. Schon die Cisterzienser hatten den rechten Weg gewiesen, vorbildlich die Westfront von Chorin mit den Ecktürmchen, den übersteigenden Krabbengiebelchen, den horizontalen Bändern und weissgeputzten Blendreihen. Dass die Ausdrucksmittel durch den farbigen Steinwechsel, die Masswerke und Gitterfriese (St. Marien in Neubrandenburg u. f.) gesteigert wurden, ist schon oben bemerkt. Und hiernach folgte ein Schritt, den der Haustein nie recht ernstlich versucht hat, auch die Choransicht fassadenmässig herzustellen. Hierzu musste allerdings durch ein eigenes System von Nischengewölben der gruppierte oder polygone Chor erst wieder zur geraden Fläche zurückgeführt werden. Der prätichgste Giebel dieser Art an St. Marien zu Prenzlau, von einfacherer Schönheit der von St. Jakob zu Thorn oder von Doberan (Fig. 119). Ganz originell in ihrer Art etwa mit der Frauenkirche in Nürnberg vergleichbar ist die Fassade am Dom zu Frauenburg mit vielgiebliger Vorhalle, reizenden Ecktürmchen und kräftig betonter Giebelschräge, darin ein Mosaikbild der Madonna.

IV. Einzelglieder.

1. Fenster und Wimperge.

Das gotische Fenster ist für die gesamte Kunstübung des Mittelalters von so hoher Bedeutung, weil sich darin das Masswerk entwickelt, das beherrschende Ornament in allen Stilphasen, in allen Kunstgattungen und in allen Materialien. Auch hier hatte der Übergangsstil schon das Prinzip richtig erkannt. Wir erinnern uns jener gekuppelten Fenster mit gemeinsamer Umrahmung, die Steinplatte des Feldes durch einen Kreis geöffnet, jener ersten Rad- und Speichenfenster. Aber von da führt kein Weg weiter. Das Masswerkfenster kam auch wie so vieles in weit fortgeschrittener und überlegener Form von Frankreich nach Trier (Fig. 120), nach Marburg und den Verwandten. Es ist durch Pfosten mit ganz dünnen vorgelegten Säulchen, die sich auch an der Leibung ansetzen ein oder zweimal unterteilt, die so entstehenden einzelnen Lichter schliessen in Spitzbögen, der Raum darüber wird mit einem Kreis gefüllt. Darin zuweilen noch die dünne Steinplatte, die rosettenartig, vierpassförmig ausgeschnitten wird, so in Trier und noch im Naumburger Westchor. Die nächsten Rezeptionsbauten bringen noch bessere und reichere Formen, breitere, vier- bis sechsfach geteilte Fenster, die unterteilenden Spitzbögen mit Nasen besetzt, die oberen Kreise mit Drei- und Vierpässen gefüllt oder überhaupt durch Drei- und Vierpässe, mit zugespitzten Armen Drei- und Vierblätter genannt, verdrängt. Jeder irgend leer bleibende Zwickel innen und aussen an den Bögen wird durch Nasen belebt. Aus diesen rein geometrischen, aus der Kreislinie gewonnenen Elementen werden nun durch Häufung,



Fig. 119. Choransicht von Doberan.

Teilung, Ineinanderschiebung und ähnliche Manipulationen die vielfältigsten Muster entwickelt. Denn bald galt es als gute Sitte, nicht nur dass der Meister sein eigenes Masswerk erfand, sondern dass er womöglich für jedes Fenster ein neues schuf. Die Möglichkeit der Variationen wird noch grösser, wenn auch gerade Stäbe oder Rosetten mit eingereiht werden (St. Kathrinen in Oppenheim (Fig. 121), Dom zu Minden). Man müsste Bände füllen, wollte man auch nur die häufigsten Typen

Fig. 120. Portal u. Fenster der Liebfrauenkirche zu Trier. (Nach Messbild.)

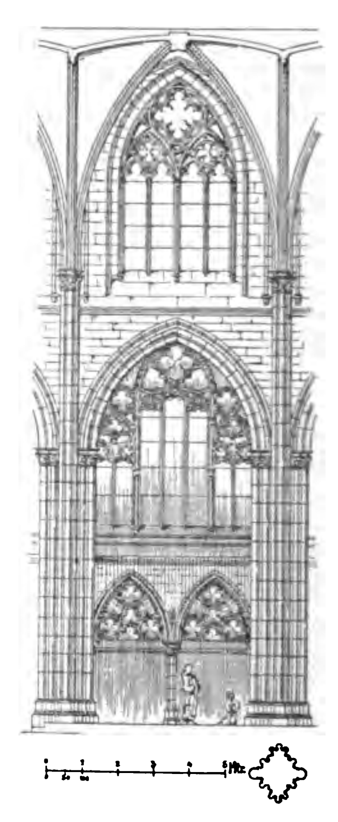
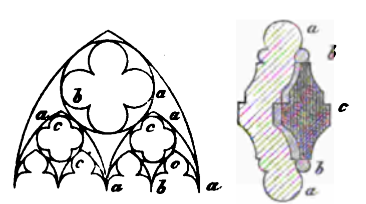


Fig. 121. Fenster in St. Kathrinen zu Oppenheim.

analysieren. Erst um 1370 und zwar zuerst am Sebalduschor zu Nürnberg tritt ein neues Motiv auf, die Fischblase, aus einer runden und einer gebogenen lanzettförmigen Schleife zusammengesetzt, und wie sie sich überraschend schnell verbreitete und in ihrem Gefolge den geschmeidigeren Kielbogen mit sich zog, so gab sie Veranlassung, wieder ganz neue Muster zu schaffen. Hierbei gilt jedoch immer der Grundsatz, dass alle Teile einsichtig ineinandergefügt sich gegenseitig

tragen, pressen oder verspannen. Diese konstruktive Rücksicht lässt erst im Ausgang des 15. Jh. nach, wo ein dünnes, kraftloses Stabwerk in möglichst irrationalen Kurven und Flammenlinien gezogen wird, dazwischen gerade Linien, gequetschte Bögen, breitspurige Blasen und Blattumrisse, kurz der barocke Überdruss, bald schwülstig, bald armselig. Die sächsische Nachblüte bringt auch einen neuen Fensterschluss in dem unschönen Korb- oder Gardinenbogen auf. — Im Ziegelbau bot das Masswerk natürlich ganz besondere Schwierigkeiten und es ist selten und nur in den Hauptlinien der Pfosten und Bögen dargestellt worden (Fig. 119). Nur die kleine brandenburgische Gruppe hat es mit Glück in den Formsteinen der Gitterfriese nachgeahmt.


Fig. 122. Pfostenwerk.

Die Pfosten (Fig. 122) sind dünne, das Fenster unterteilende Steinpfeilerchen, nach innen und aussen abgeschrägt oder ausgekehlt und mit Nuten für die Verglasung versehen. Wie die Glasmalereien eingesetzt wurden, ob gleich bei der Versetzung oder vor dem Bogenschluss des Fensters durch Herabschiebung, entzieht sich unserer Kenntnis. Jedenfalls wurde seit Anfang 14. Jh. in Hinsicht auf bequemeres Aus- und Einsetzen der Verglasung die Nute nur einseitig gearbeitet und das Glas von innen durch Mörtel angekittet. Bis gegen Ausgang 14. Jh. ist dem Pfostenwerk noch ein Säulchen, innen sowohl als aussen vorgelegt und dieses folgt auch den Spitzbögen und Kreisen als Rundstab. Die Nebenpfosten und Nasen ermangeln desselben und hieraus entwickelt sich der Unterschied von alten und jungen Pfosten, der festgehalten wurde, auch nachdem die Ziersäulchen und Rundstäbe aufgegeben waren. Bei sechs- und mehrteiligen Fenstern geht der Unterschied soweit, dass drei verschiedene Pfostenstärken auftreten, die von der Gliederung des Masswerks ausgehend nach ihrem Tragwert abgestuft sind. Es ist dies ein bis in die Spätgotik bewahrtes Hilfsmittel, um selbst den vielteiligen und verwirrten Masswerken eine gewisse Übersicht zu wahren. Doch kommen andrerseits schon seit Ende 14. Jh. mehrteilige Fenster mit unterschiedlos gleich starken Pfosten vor.

Die Leibungen sind, soweit die französische Einflusssphäre reicht, mit Knospen oder völligem Laub besetzt (Wimpfen, Trier), sonst abgeschrägt wie in der romanischen Kunst, in der späteren Gotik vielfach ausgekehlt (Fig. 110). Die Sohlbank pflegt in die Schräge des Kaffgesimses überzugehen. Im Ziegelbau sind die Leibungen ungemein reichlich, in gehäuften Rund- und Birnstäben gegliedert

Das vielteilige Spitzbogenfester kam offenbar allen Bedürfnissen so entgegen, dass selbst der Fensterrose nur eine geringe Pflege blieb; man kann die Beispiele zählen (Strassburg, Nürnberg) und auch hier die Beobachtung machen, dass die Gotik im Vergleich mit dem Übergangsstil tatsächlich verarmte. Eine wirkungsvolle Kombination suchte die Fensterrose dadurch zu retten, dass sie als Masswerk in den Schluss eines Prachtfensters wie an der Kathedrale zu Metz (Fig. 123) versetzt wurde.

Wimperge (Windbergen) sind die dekorativen Fenstergiebel, die man als günstige Oberlast des Fensterbogens und zugleich als willkommene Durchbrechung der Balustrade verwandte. Die Konstruktion ist ungemein einfach. Über dem Spitzbogen werden zwei Giebelschrägen errichtet, die mit Bossen besetzt sind und in einer Kreuzblume schliessen, das zwischenliegende Feld entweder schlicht und glatt oder mit Bildschmuck oder mit Masswerk gegliedert. Der Wirkungskreis der Wimperge wird dadurch erweitert, dass sie auch über Türbogen, Blenden und alle Endigungen gesetzt wurde, wo sie nur überhaupt Sinn hatte. Primitive Formen in Thalwimpfen, ungemein reiche in Strassburg und Köln. Seit Ende 14. Jh. wird häufig statt des geraden Gebälks der Kielbogen eingeführt. Im Backsteinbau dient sie besonders zur Belebung der Zinnen und Giebel (schon in Chorin).

2. Türen.

Im Portalbau hatte die Gotik nur fortzusetzen, was der Übergangsstil vorgearbeitet hatte. Und auch hier wurden die grossen und starken Glieder sogleich ins Kleinliche und Gehäufte umgesetzt. Die Entwicklung verläuft ganz analog wie beim Pfeiler. Die Entkantung aller Ecken wird folgerichtig durchgeführt (Fig. 124). Die Säulchen werden schlank und dünn, von Wulsten, Birnstäben und Kehlen begleitet, bis überhaupt eine fortlaufende, pfeilermässige Profilierung der Schräge erreicht ist. Diese setzt sich im Spitzbogen der Archivolte fort, wobei dann frühzeitig (14. Jh.) die Säulchen ihre Kapitäle verlieren. Derart rein architektonisch gebildete Portale, zuweilen mit einem Laubfries in einer der Kehlen und frühzeitig mit Wimpergen überbaut, finden sich überall als Nebentüren; der Backsteinbau hat sich überhaupt damit begnügen müssen (Beispiele: Prenzlau, Arendsee, St. Marien zu Wittstock, vorzüglich reich zu Königsberg i. d. Neumark.) Etwas alteriert wurde der Entwurf, wenn reicherer Statuenschmuck vorgesehen war. Hierfür wurden jenachdem zwei oder mehr tiefe Kehlen eingelegt, die Figuren auf Konsolsäulchen oder blosse Konsolen gestellt und mit Baldachinen überdeckt. Wie zuerst an der goldenen Pforte in Freiberg stiegen nun allgemein die Figuren auch in die Archivolten hinauf, wo sie mit ihren Baldachinen gefahrdrohend



Fig. 123. Fassade der Kathedrale zu Metz. (Nach Messbild.)

überhängen (Fig. 125). Überhaupt war diese Einzwängung in die Kehlen der Plastik höchst verderblich. Das Tympanon wird nach wie vor mit Szenen der Heilsgeschichte gefüllt. Doch findet sich öfters darauf auch nur ein Überzug von Blendmasswerk. Die Hauptwerke werden unten (Plastik) besprochen werden. Die Türöffnung wird bei breiteren Portalen gern durch einen Pfeiler unterteilt, an welchem ein Heiligenbild, meist der Gottesmutter oder des Patrons steht. Um den kostbaren Schmuck vor Wetterunbilden zu schützen, werden Schutzdächer zwischen Streben vorgeschoben oder riesige Balkone vorgewölbt (s. o. S. 115), wenn nicht gar kleinere Hallen vorgebaut werden. Die aufwendigste Anlage dieser Art ist der „Triangel" am Dom zu Erfurt, ein kleiner Prachtbau mit zwei Toren, zugleich als Fassadenersatz über den Domstufen (Greten) den Besucher begrüssend.



Fig. 124. Portal von St. Elisabeth zu Marburg.

In der Spätgotik sind Türen mit Rund- und Stichbögen überdeckt nicht selten und auch die Rahmen werden freier und willkürlicher behandelt (Fig. 126). So lässt man gern die gehäuften und kleinlichen Stäbe des Gewändes im Kielbogen übereinanderschneiden oder ordnet sie zu einem rechteckigen Rahmen, der mit Masswerken durchschossen ist (Stiftskirche in Goes) oder zerlegt die Elemente der Komposition, indem die Fialenstreben seitlich an die Mauer, der Figurenschmuck wie bei einem Altarwerk in wechselnder Anordnung über die Tür gesetzt wird (Stiftskirche zu Stuttgart), von Phantasiegebilden wie der Laube aus dürrem Astwerk an der Schlosskirche zu Chemnitz nicht zu reden.

3. Ornament.

Die überall zuerst ins Auge fallende Zierlichkeit gotischer Kirchen darf doch nicht darüber täuschen, dass verglichen mit der spätromanischen Kunst das Ornament zusehends verarmt, nicht der Masse, sondern dem Inhalt nach. Der Grund liegt darin, dass die architektonischen Glieder, Masswerke, Fialen und Wimperge, in den Ornamentenschatz aufgenommen werden und das freie Ornament überwuchern oder ganz verdrängen. Die Frühgotik verfügt über herrliche Laubfriese und prachtvolles Flächenornament, die Spätgotik seit 1350 arbeitet schon fast ausschliesslich mit Masswerken, Fialen und Wimpergen, und alle damit angestellten Variationen, alle Neuschöpfungen auf dem Gebiet der Ausstattung bewegen sich immer in dem Zirkel: Masswerke, Fialen und Wimperge, wenn nicht etwa Streben



Fig. 125. Südportal am Dom zu Worms. (Nach Messbild).

und Strebebögen hinzukommen. Diese Glieder sind es also, die im Innen- und Aussenbau, frei oder angeblendet den Ton angeben. Die übrigen Zierstücke treten dagegen zurück — Bossen und Kreuzblumen etwa ausgenommen. In seinen engen Grenzen freischöpferisch zeigt sich nur der Backsteinbau.

1. Die Gesimse. Das Hauptgesims hat überall, wo es nicht durch die überspringende Dachung verdeckt wird, die doppelte Aufgabe, als Abschlusslinie und zugleich als Wasserschlag zu dienen und wird deshalb kräftiger vorgezogen und tiefer unterschnitten als in romanischer Zeit. In gleicher Funktion tritt ein zweites, das Kaffgesims, neu auf, offenbar um das an der Wand herablaufende Wasser zum Abtropfen zu bringen manchmal auch, um eine geringe Zurücksetzung der Mauer zu vermitteln. Es zieht sich in der Höhe der Fenstersohlen hin und umgürtet auch die Streben. In der Profilbildung beider Gesimse ist zunächst von oben her eine Wasserschräge angelegt, die im spitzen Winkel als Tropfkante abschneidet. Darunter setzt nun das Profil in Kehlen, Wulsten und Rundstäben mehr oder weniger tief zurück. Die Zeichnung gefällt sich aber ganz besonders in weichen Übergängen und Kurven, die beständig die Richtung wechseln und

kontrastierend von Plättchen, Hängenasen oder Birnstäben unterbrochen werden. In der Frühgotik sind die Gesimse noch mit Laubfriesen in breiten und tiefen Kehlen verziert (Strassburg, Wimpfen, Köln, Naumburg u. a.), die aber schon im 14. Jh. seltener werden. Das Sockelgesims ist gerade bei den edelsten Werken vernünftigerweise als einfache Schräge oder mit solchen geneigten Gliedern gebildet, die den Ablauf des Wassers begünstigen. Später wird der Sockel in einer verschleiften Kehle weit vorgezogen und oft genug mit ganz zweckwidrig aufstehendem Wulst oder Rundstab versehen, welche die Feuchtigkeit aufhalten.

2. Friese. Der Bogenfries hält sich noch ganz unbefangen an strenggotischen Werken (Offenbach a. Gl.) und allgemein im Backsteinbau, dann lebt er in spitzbogiger Umbildung weiter. Vom Fenstermasswerk übernimmt er die Bereicherung mit Nasen, vom Backsteinbau die Durchkreuzung (Kreuzbogenfries) und ganz allgemein werden die Anfänger mit heraldischen Lilien besetzt. Es muss bemerkt werden, dass ihn die Werke der Früh- und Hochgotik nicht kennen. Er feiert eine Art Auferstehung im 14. Jh. und setzt sich sowohl im Schutz des Haupt- wie des Kaffgesimses an, wird besonders zur Geschossteilung der Türme verwandt und geht hier leicht Verbindungen mit dem Blendmasswerk ein.

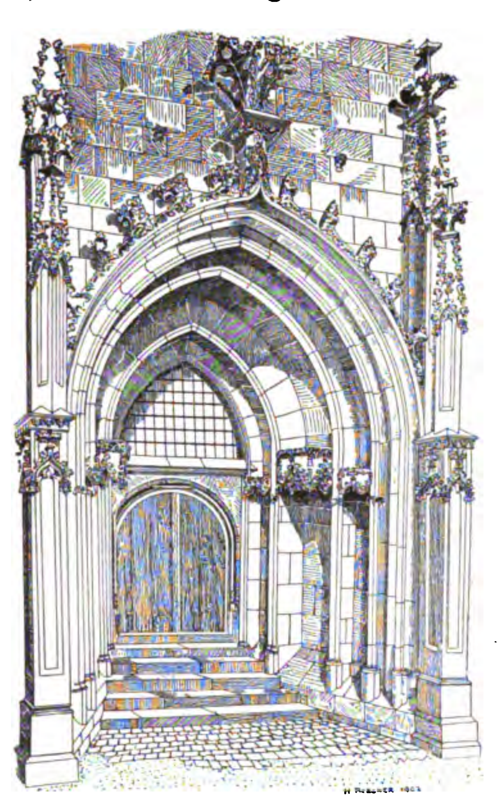


Fig. 126. Portal von St. Wenzel in Naumburg.

Die Laubfriese sind die feinsten und anziehendsten Schöpfungen der Hochgotik. Sie werden, wie bemerkt, in die Gesimse eingelegt, dienen aber auch zur Umsäumung der Türen und Fenster. Ihr Bildungsprinzip ist die Reihung stehender, leicht geneigter oder gefächerter Blätter. Über die Bildung derselben ist nach dem oben S. 114 Gesagten nichts hinzuzufügen. Reizvolle Beispiele bieten alle Rezeptionsbauten, Strassburg, Trier, Köln, Marburg, besonders Naumburg am Westchor und Lettner. Es ist für den nüchternen, erfindungsarmen Sinn der spezifisch deutschen Gotik bezeichnend, dass sie den Laubfries so gut wie ganz fallen liess und überall den Masswerkfries, Reihungen von Drei- und Vierpässen, an seine Stelle setzte. Über deren Qualitäten erübrigt sich jedes Wort.

3. Kantenblumen (Bossen, Krabben) sind französischer Import und dienen zum Schmuck der Wimperge, dann überhaupt aller Giebelschrägen und geneigten Linien an Fialen, Strebebögen, Türmchen etc. Sie treten zuerst in der Form der Knollenstengel bei Hörnerkapitälen auf. Die glatten oder gerippten Stiele biegen

von der Schräge zurück und tragen einen runden Knollen oder eine Laubknospe. Bei kleineren Formaten, an Fialen werden indes auch aufrecht anliegende Blättchen gebildet. Beide z. B. nebeneinander in Thalwimpfen. In der Hochgotik dringen die ausgebildeten Blattformen, besonders Cirsium, Ranunculus und Feldahorn durch, entweder mit zurückfallender Blattspitze oder frei auf gerade eingestochenem Stengel oder aufwärts kriechend über ein untergeschobenes Klötzchen gezogen. Die letztere Form war bestimmend für die Bildungen der Spätgotik. Hier wird das Klötzchen in die Blattmitte zurückgezogen und ergibt den hochgeblähten Buckel, den man gewöhnlich mit Frauenschuh, besser mit Kriechblatt bezeichnet. Dass bei geeignetem Material auch noch abstehende und zierlich gezackte Blätter vorkommen, zeigt beispielsweise das Turmportal von St. Wenzel in Naumburg (Fig. 126). Bis zum Ausgang der Gotik ist es wesentlich nur die Kantenblume, an der sich das Laubwerk, allerdings immer in der handwerksmässigen Stilisierung hält. Im Backsteinbau hat man sich mit senkrecht eingestochenen Formsteinen beholfen, bei denen dicke, aber frei stehende Stengel zuerst Knollen, dann auch Kleeblätter, Lilien, Maiglöckchen tragen (Königsberg i. d. Neumark). Dann hat man auch Decksteine grösseren Formats mit zwei oder vier Bossen geformt und im 15. Jh. ist auch der Frauenschuh nachgeahmt (Tangermünde, Ziesar). Wenn hierbei die feinere Detaillierung auch fehlt, so ist dagegen der Kontur um so freier und schärfer.

Übrigens ist zu bemerken, dass auch hier Versuche gemacht sind, die Masswerkformen zu Giebelkrönungen zu benutzen (Kreuzkirche in Gmünd mit aufstehendem Spitzbogen und Lilienfries) allerdings ohne weiteren Erfolg.

4. Die Kreuzblume bildet die letzte Bekrönung der aufsteigenden Glieder. Wenn sich die Giebelschrägen treffen, schliessen sich ihre äusseren Profile in einem senkrechten dicken Stengel zusammen, welcher zunächst einen breitgedrückten, vier- oder achtseitigen Knopf trägt; in der Spätgotik ist er allgemein durch ein viereckiges Plättchen mit Wasserschrägen und Unterkehlungen ersetzt. Über dem Knopfe legen sich jenachdem acht, sechs oder häufiger vier Kantenblätter an den verjüngten Stengel an und das Verfahren wiederholt sich noch zwei- oder dreimal mit kleineren Blättern, bis er in einer Knospe schliesst. Von besonders erfindungsreichen Köpfen werden obenauf gelegentlich noch Tiere, Adler, Störche, Hunde, auch Heiligenfiguren gesetzt. Die Bildung der Blätter ist der der Krabben ganz analog und durchläuft alle Formen vom einfachen Knollenstengel bis zum entarteten Frauenschuh.

5. Baldachine entwickeln sich durch Fortlassung der tragenden Säulchen aus den Bildhäuschen und markieren Schutzdächer über Statuen, Einzelfiguren sowohl wie fortlaufenden Reihen. Der Kern ist ein polygonisches Gewölbe mit hängenden, in einer Fläche abgeschnittenen Anfängern, die Aussenwände durch eine Zinne abgeschlossen. Darüber erheben sich dann centrale Architekturformen, teils dem Festungs- und Burgbau, teils den kathedralen Chorschlüssen entlehnt. Diese geistvoll und erfindungsreich entworfenen Türmelungen sind deshalb hervorragend interessant, weil eine Menge Motive der französischen Gotik reproduziert werden und eine Zusammenstellung derselben würde das schönste „Skizzenbuch" der Welt ergeben. Offenbar suchten die Künstler, was sie auf französischen Bauplätzen

gesehen, Bildhauer sowohl wie Architekten, wenigstens in diesen Miniaturformen zu verkörpern und an der Hand derselben wird man das Schulgebiet ihrer Studienfahrten genauer abgrenzen können. Zugleich haben sie vereinzelt Modelle ihrer eigenen heimischen Unternehmungen aufgebaut, in Naumburg z. B. den Westchor mit den beiden „löcherichten" Türmen nach dem Muster von Laon. Die Belege finden sich von Trier, Marburg, Bamberg an bis zum Ausgang des 13. Jh., d. i. dem Zeitpunkt, wo der direkte Verkehr mit Frankreich aufhörte. Seitdem greift die deutsche Schablone um sich, Masswerke in und auf der Hängekuppel, Wimperge statt des Zinnenkranzes, Fialen statt der Türmelungen und in dieser schon oben S. 129 charakterisierten Dreiheit bewegt sich die Gotik bis zu ihrem Absterben.

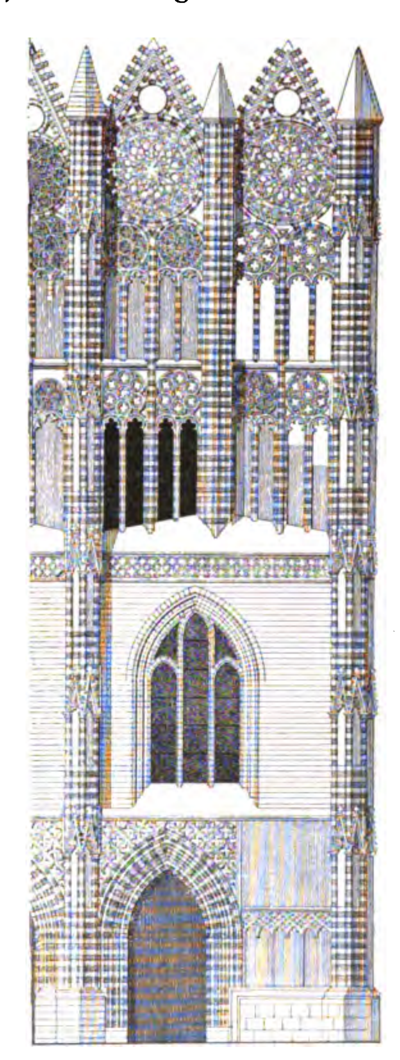


Fig. 127. Leichnamskapelle an St. Kathrinen in Brandenburg.

6. Dass der Backsteinbau sich ein eigenes Flächenornament geschaffen hat, haben wir schon mehrfach berührt. Aus romanischer Zeit bewahrte man den Rund- und Kreuzbogenfries mit geputzter Fläche und die Blendnischen, ebenfalls mit weissem Grunde, die in mehreren Reihen, Überhebungen und Staffelungen namentlich an den Giebeln kontrastisch wirken. Hierzu kommen in der beginnenden Gotik Laubfriese in flacher Modellpressung, z. B. ein Anthemienfries in Chorin, eine Massholderranke als Hauptfries in Marienthür, Weinranke mit Trauben in der Dominikanerkirche zu Prenzlau und in St. Johann zu Brandenburg, Feigenblätter in der Franziskanerkirche zu Angermünde, noch in der Spätgotik ein Weinlaubstab und Löwenköpfe mit Kohlblumen wechselnd am Dom zu Stendal, Buchstabenfriese wie unter dem Kaffgesims an St. Jakob in Thorn. Mitte 14. Jh. wird gleichzeitig die Mehrfarbigkeit der Glasur in einem Wechsel von roten, blauen und grünen Steinen und der Gitterfries aus Formsteinen erfunden. Der Gitterfries wird gleich beim ersten Auftreten mit vorzüglicher Meisterschaft ausgeführt. Die Anregung gaben ohne Zweifel jene gemusterten Fussbodenfliesse, deren wir oben S. 93 gedachten. Denn wir finden teilweis dieselben noch romanisch angehauchten Pflanzenmuster wie an St. Marien in Prenzlau, die durch „Multiplikation" (hier 16 Steine, von denen je vier zu einer Ecke gehören) entstanden; dann aber allgemein Masswerke, gereihte Drei- oder Vierpässe, Zickzackstäbe mit

Kreis- und Rautenfüllung, Andreaskreuze (Heiligengrabe) u. a., die reichsten Muster mit wechselnden vier, sechs und acht Pässen an den älteren Werken: Neubrandenburg, Brandenburg, Prenzlau, Königsberg i. d. N. Natürlich liessen sich die Friese durch Multiplikation beliebig verbreitern. Man wählte aber in richtiger Einsicht mehr den anderen Weg, sie über die Gewohnheit des Hausteinbaues hinaus zu vermehren und schaltete zwischen das Dach- und Kaffgesims einen dritten Fries in der Mitte der Fensterhöhe und manchmal noch einen vierten über den Fenstern ein, ebenso liess man senkrechte Friese auf- und neben den Strebepfeilern aufsteigen (Ordenskirche in Werben). Den Höhepunkt bezeichnen die Gitterfüllungen ganzer Flächen, so der rechteckigen Türumrahmungen (St. Kathrinen (Fig. 127), St. Johann, Franziskaner in Brandenburg, Frankfurt a. O., St. Stephan in Tangermünde, Franziskaner in Angermünde, Schlosskapelle zu Ziesar). Auch der Grund des Gitterfrieses ist weiss geputzt und bei reichen Mustern ist ebenfalls Mehrfarbigkeit der Formsteine durchgeführt. Die Verfallszeit hat dann nur noch recht trocknes Stabwerk (Müncheberg) oder sucht sich dieselbe Wirkung mit rot aufschablonierten Gitterfriesen auf weissem Putz zu sichern (St. Georg in Neustadt-Eberswalde, Bärwalde).

Dagegen sind die Versuche, Figuren in getrocknetem Ton zu schneiden, offenbar wegen der Schwierigkeiten des nachherigen Brandes nicht ausgedehnt, an der Siechenkapelle zu Neuruppin wechselnd ein Christus an der Säule mit einem hl. Franz wiederholt, rohe Tiere, Fratzen und Pflanzen am Südportal in Woldenberg, einzelne Tonreliefs in Arnswalde und St. Jakob zu Brandenburg und in der Domkrypta zu Brandenburg Kapitäle, die aus sehr grossen, gebrannten Tonstücken gemeisselt sind.

Dritter Abschnitt. Die barocke Kirche.

W. Lübke, Gesch. der Renaissance in Deutschland. 2 Bd. 2. Aufl. Stuttg. 1882. — G. v. Bezold, die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Stuttg. 1899. — Ortwein, deutsche Renaissance, Lpz. 1871 –75. N. F. v. Scheffers, Lpz. 1876—88. — K. E. O. Fritsch, Denkmäler deutscher Renaissance, Berl. 1880—91. — Lambert u. Stahl, Motive der deutsch. Architektur des 16. bis 18. Jh. Text v. Berlepsch. — C. Gurlitt, Gesch. des Barockstils u. des Rokoko in Deutschland, Stuttg. 1889. — (K. E. O. Fritsch), der Kirchenbau des Protestantismus, Berl. 1893. — O. Mothes, Handb. des evang.-christl. Kirchenbaues, Lpz. 1898. — R. Bürkner, Grundr. des deutsch-evang. Kirchenbaues, Göttingen 1899. — N. Müller, über das deutsch-evang. Kirchengeb. im. Jh. der Reform., Lpz. 1895. — Spaeth, das Geisteserbe der Reformation im protest. Kirchenbau, Protestantenbl. 36, 1903, No. 5—7. — Schumann, Barock u. Rokoko, Lpz. 1885. — R. Dohme, Studien zur Architekturgesch. des 17. u. 18. Jh. Zs. b. K. 1878. — Baumann u. Bressler, Barock, Wien 1885. — B. Riehl, Studien über Barock u. Rokoko, Zs. bayr. Kunstgew.V. 1888. — J. Kohte, Gesch. d. protest. Kirchenbaues i. d. Prov. Posen, Zs. d. Ges. etc. d. Prov. Posen, XII., 1. Heft. — A. Schultz, Schlesiens Kunstleben im 15.—18. Jh. — L. Burgemeister, die Jesuitenkunst in Breslau 1902. — J. Hofmann, die Barocke in Nordwestböhmen, Karlsbad 1897—98. — G. Schneeli, Renaissance i. d. Schweiz, Münch. 1896. — A. Niedermeyer, Kunstgesch. der Stadt Würzburg. 2. Aufl Freib. 1884. — Stamminger, Würzb. Kunstleben im 18. Jh., Arch. hist. V. Unterfranken 1892. — W. Kick u. B. Pfeiffer, Barock, Rokoko etc. aus Schwaben u. d Schweiz, Stuttg. 1903. — F. H. Hofmann, die Kunst am Hofe der Markgr. v. Brandenburg fränk. Linie, Strassb. 1902. — Ders., Bayreuth u. s. Kunstdenkmale, Münch. 1903. — O. Lochner, die Jesuitenkunst i. Dillingen, Stuttg. 1896. — P. Steche, die Bauten v. Dresden 1878. — Schauenburg, 100 Jahre oldenburg. Kunstgesch. 1575—1667.

Monographien: A. CZERNY, Kunst u. Kunstgesch. i. Stift St. Florian, Linz 1886. — P. JAC. WICHNER, Kloster Admont, Wien 1888. — J. C. BRENNER, Gesch. des Klosters u. Stiftes Waldsassen, Nürnb. 1837. — B. MITTERMÜLLER, das Kloster Metten, Straubing 1886. — A. KUHN, der jetzige Stiftsbau Maria Einsiedeln, 1883. — L. GMELIN, die St. Michaeliskirche i. München (bayr. Bibl. 16), Bambg. 1890. — A. SCHULZ, die St. Michaels-Hofkirche, Münch. 1897. — J. M. FORSTER, Beiträge z. Gesch. d. Michaelishofkirche i. München 1883. — J. KOEGEL, Gesch. der Kajetanshofkirche der Theatiner, Münch. 1899. — TRAUTMANN u. AUFLEGER, die Hofkirche i. Fürstenfeld, Münch. 1899. — J. L. SPONSEL, die Abteikirche zu Amorbach, Lpz. 1896. — P. M. BERNHARD, Beschr. des Klosters u. der Kirche in Ottobeuren. 2. Aufl. 1883. — AUFLEGER u. WERNER, die Klosterk. i. Ottobeuren, Münch. 1894. — O. LOCHNER v. HÜTTENBACH, die Jesuitenkirche i. Dillingen, Stuttg. 1896. — C. THODORI, Gesch. u. Beschr. des Schlosses Banz, Lichtenf. 1880. — LASKE u. GERLAND, Schloss Wilhelmsburg b. Schmalkalden, Berl. 1894. — A. ULBRICH, die Wallfahrtskirche in Heiligenlinde, Strassb. 1902. — W. SICKEL, Gesch. der Trinitatisk. zu Zerbst 1896.

Biographien: A. ILG, Leben u. Werke F. v. Erlachs, Wien 1895. — WUSTMANN, Hieron. Lotter, Lpz. 1875. — H. SCHMERBER, Beitr. zur Gesch. der Dientzenhofer, Prag 1901. — D. A. WEIGMANN, eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jh., Strassb. 1902. — J. KELLER, Balthasar Neumann, 1896. — O. GERLAND, Paul, Charles, S. Louis Du Ruy, eine Künstlerfamilie der Barockzeit, Stuttg. 1895. — J. P. RÉE, Peter Candid, Leipz. 1885 u. Bamb. (bayr. Bibl. 5.) 1890. — W. VOGT, Elias Holl, (bayr. Bibl. 7.) Bamb. 1890. — F. TRAUTMANN, F. CUVILLÈS, Mschr. d. hist. V. Oberbayern. IV. 68. — Über Wendel Dietrich, Zs. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg 1888. — Über Stuckatoren: HAGER im oberbayr. Archiv III. 466. — BUFF, die Anfänge der Stuccaturkunst i. Augsburg bis in das 18. Jh. Zs. hist. V f. Schwaben u. Neub. XXIII. 13. — J. B. SCHMID, Joh. B Zimmermann, Altbayr. Monatsschr. II. 9—24. Vergl. auch oben S. 13 u. 14.

I. Übersicht.

Das Zeitalter der Reformation ist stilistisch in einem unheilvollen Zwiespalt. Bis nahe an den Ausgang des 16. Jh. ist die Gotik als Kirchenbaustil noch allgemein anerkannt. Nebenher gewinnt die Renaissance für dekorative und Ausstattungsstücke, Portale, Giebel, Emporen, Altäre und Kanzeln fortschreitend an Boden. Es sind bezeichnender Weise zuerst einige Schlosskirchen und Kapellen, welche die Renaissance auch in den Kirchenbau einführen, daneben die Jesuiten in Süddeutschland. Anf. 17. Jh. wagt auch der öffentliche Kirchenbau ihr einen Schritt entgegen, doch eben nur im Ornament und das Ergebnis ist ein höchst wunderlicher Mischstil, „barocke Gotik", die in einzelnen Gruppen und Beispielen sich bis zum Ausgang des 18. Jh. hält. Reine Renaissance haben wir nur in verschwindend geringer Ausdehnung. Der grosse Krieg unterbrach ihren Gang. — Daneben geht eine sachliche Wandlung einher, das in beiden Konfessionen stark geänderte liturgische Bedürfnis. Die evangelische Kirche hätte ihrem Grundsatz vom allgemeinen Priestertum folgend mit dem gotischen Schema brechen und als einfache Predigtkirche einen mehr oder weniger centralen Saal mit Emporen ohne Chor, Kanzel und Altar an einer Schmalseite, anlegen können. Statt dessen hat sie gerade mit Zähigkeit am Longitudinalbau festgehalten, selbst gegen die Einfügung der Emporen zwischen die Stützen grossen Widerwillen gezeigt und den gesonderten Altarraum auch durch alle späteren Kämpfe hindurch gerettet. In der katholischen Kirche waren es die Jesuiten, welche die Bedeutung der Volkspredigt mit Scharfblick erkennend, das völlig klare Schema einer Predigtkirche schufen und in demselben auch dem Bedürfnis der Massenaltäre leicht gerecht wurden, indem sie den

Raum unter den Emporen in Kapellen zerlegten und das Querhaus wieder einführten. Betrachten wir zunächst die Denkmäler nach den verschiedenen Gruppen bis zum 30 jährigen Kriege.

1. Die zahlreichen Schlosskapellen befolgen zumeist den im Mittelalter festgestellten Typ eines länglichen Rechtecks mit kleinem Chor oder Erkerapsis, in allem Baulichen (bis auf Augustusburg, Schmalkalden und Stettin) nach gotisch, in der Einrichtung „modern", ja zum Teil in feiner und wohlverstandener Renaissance. Den durchgehenden Gebrauch von Emporen darf man nicht zu sehr als protestantische Neuerung preisen, denn er gehörte seit Karls d. Gr. Pfalzkapelle zum eisernen Bestand des privaten Oratoriums (vergl. oben S. 66). Es sind zu nennen die Kapellen in Torgau 1544 ohne Chor von Luther selbst geweiht, Stuttgart 1557—62 mit Chorerker an der südlichen Langseite, Kanzel am Chorbogen, Celle 1565—69, Augustusburg 1568—72 von Hieron. Lotter unter Einfluss eines Niederländers Ehrhardt v. d. Meer, Stettin 1570—77 von einem Italiener, Baden-Baden 1569, Heiligenberg i. Baden 1569—84, Hartenstein i. Sachsen 1589, Königsberg i. Pr. 1589, Schmalkalden 1590, Besigheim, Liebenstein i. Baden von Georg Behr 1590, Schweikersheim um 1600, Heidelberg 1601, Bevern 1603, Gottorp 1612.

Für evangelische Gemeinden war zunächst das Bedürfnis nach Neubauten gering, da ja der überkommene Reichtum an älteren Bauten mehr als genügte. Vielmehr galt es, sich in denselben so gut als möglich einzurichten. Dies geschah einesteils durch Emporeneinbauten, so in Steinkonstruktion in den sächsischen Hallensälen Pirna 1540—46, von Wolf Blechschmidt, Frauenkirche in Halle 1530 bis 34 von N. Hoffmann, St. Thomas 1550—70 und St. Nicolai 1555 in Leipzig durch H. Lotter u. a., teils durch Abtrennung übergrosser Chöre, in Freiberg z. B. 1585—93 als Grabkapelle der Wettiner. Anders stand es auf dem flachen Lande. Hier waren z. T. volkreiche Dörfer nach der verknöcherten Organisation des Mittelalters ganz ohne oder mit völlig unzureichenden Kirchen und Kapellen geblieben. Die Reformation fand eine mächtige Aufgabe vor und hat weit mehr im Kirchenbau geleistet als sich eben beim Fortgebrauch der Gotik jemals ganz wird feststellen lassen. Es ist dabei — fassen wir die ganze Gruppe mit Einschluss der grösseren Stadtkirchen zusammen — sowohl auf die Basilika zurückgegriffen worden, als auch mit mehr Liebe zur dreischiffigen Halle und zur Saalform mit Holzemporen, immer in starker Längsrichtung und mit polygonischem Chor oder Abschluss der Ostteile. Basilikale Form haben die Christkirche in Tondern 1591, mit Tabulat vor dem Chor und die Kirche zu Lauenburg a. E. 1598—1600, als auffallender Spätling auch die Trinitatiskirche in Sondershausen 1690; Hallenform die Kirche in Marienberg 1558—64 nach dem sächsischen Typus, die Marienkirche in Wolfenbüttel 1608—23 von Paul Francke mit Kreuzarmen und Holzemporen hinter den Stützen, die Stadtkirche in Bückeburg 1608—1615, beide das Interessanteste und Wildeste, was die barocke Gotik geleistet hat, die Kirche in Kürbitz b. Plauen 1624—26 und die alte St. Michaelkirche in Hamburg 1649 bis 51. Die Saalform findet sich dagegen in Ruppertsgrün b. Zwickau 1563, bei der Johanniskirche in Leipzig 1582—84, in Nidda 1615—18, in Kirchheimbollanden 1630, in der Dreifaltigkeitskirche zu Regensburg 1627—31 und der Kreuzkirche zu Augsburg 1653. Ganz selten sind andere Gruppierungen, Winkelhakenkirchen (Freudenstadt 1601—08) und Centralbauten (Hanau 1622 und Roda 1580). Die innere Behandlung ist meist formen- und farbenfreudig. Mässiger

Stuck, bunte Bemalung und Figurenschmuck mit Neigung zum heiter Weltlichen zeichnen namentlich einige der Schlosskapellen aus. In Wolfenbüttel und Bückeburg ist auch der Aussenbau glänzend entwickelt.

2. In der katholischen Kirche ist die Bautätigkeit erst später wieder erwacht, dann aber gleich in sachlicher und formaler Neugeburt auf ihr Ziel losgegangen. Die Führung lag hier in der Hand der Jesuiten. Sie haben zuerst das moderne Bedürfnis erkannt und ohne jede mittelalterliche Erinnerung ins Werk gesetzt. Unter ihrem Einfluss entstand 1582—91 die Universitätskirche in Würzburg, ein Rechteck mit zwei Emporenreihen auf dorischen, jonischen und korinthischen Säulen, aussen noch mit gotischen Reminiscenzen („Juliusstil" nach dem Bischof Julius Echter von Mespelbrunn), jedenfalls das klarste Schema einer Predigtkirche, zu welchem die Protestanten doch nur bei den Kapellen gelangt waren. Mit gleicher Beweglichkeit der Erfindungskraft haben sie die spätgotische Hallenkirche mit Säulenstützen behandelt. Das Ei des Kolumbus, wenn man will, war es doch, die Emporen zwischen die Stützen einzuziehen. So haben es die Jesuiten zuerst gewagt in Köln 1618—29, in Koblenz 1617—26, in Bonn 1692, sämtlich ältere Bauten die mit Renaissancemotiven innerlich und äusserlich überarbeitet wurden. So auch die Marienkirche am Hof in Wien 1662 durch Silvester Carlone verstuckt und die Jesuitenkirche in Molsheim.

Der eigentliche Schöpfungsbau der Jesuiten und des katholischen Barock überhaupt ist indes die Michaeliskirche in München, 1582—97 unter Wendel Dittrich errichtet. Hier ist im Grundriss und System das vorgebildet, was bis zum Ausgang des 18. Jh. die katholische Kirchenbaukunst beherrscht, ein mächtiger, tonnengewölbter Saal, durch eine querhausartige Bildung in Chor und Schiff geschieden, in letzterem Kapellen zwischen den dicken eingezogenen Streben, darüber Emporen in einzelnen Balkonen. Der Chor ist in $^5/_{10}$ geschlossen und von einer Menge von Nebenräumen umgeben. Das Innere von grossartiger, einheitlicher Wirkung, mit flacher Stuckierung in Weiss und Gold, gehoben durch gleichmässiges Oberlicht. Das ist der Stil der Jesuiten in ihrer Blütezeit. Von St. Michael abhängig die Jesuitenkirche in Landshut 1580—84, St. Salvator zu Augsburg 1582—83, zu Regensburg 1589—91, zu Ingolstadt 1587—89, zu Konstanz bis 1607, zu Hall 1610, zu Dillingen 1617, zu Nürnberg 1618, zu Eichstädt 1617, zu Innsbruck 1619, zu Burghausen 1630—32 u. a. Überall dieselbe vornehme Einfachheit, italienische Spätrenaissance in deutscher Auffassung. Etwas voller und reicher im Dekor ist die von dem Belgier del Monte aus einer spätgotischen Halle umgebaute Stephanskirche in Düsseldorf bis 1629 und die unter den Pfalz-Neuburger Kurfürsten entstandenen Kirchen (Jesuiten 1607—16 in Neuburg, Engelskirche 1630, Walpurgis 1631, Peterskirche 1641—47 in Eichstätt). Ein Spezimen des „toskanischen" Stils in all seinen Vorzügen ist St. Leodegar im Hof zu Luzern, vom Ordensbruder J. Khurer seit 1633 gebaut, auch in der Ausstattung bis ins Kleinste von hervorragendem Geschmack durchwaltet [1]).

Nach dem grossen Kriege scheint die Kraft einer irgendwie noch bodenständigen deutschen Baukunst gebrochen. Es beginnt eine Periode der Fremdherrschaft, der Italiener im katholischen Süden, der Niederländer im protestantischen Norden.

3. Im Süden erhoben sich zuerst Bayern und Österreich zu einer Blüte der Baukunst, wie sie im 12. und 13. Jh. nicht glänzender gewesen war. Hier war sie zugleich Ausdruck des Triumphes über die Ketzerei und des Machtgefühls einer lebensfreudigen Theokratie. Neben städtischen und fürstlichen Bauten stehen

---

[1]) J. Balmer, St. Leodegar im Hof zu Luzern, Anz. f. schw. Altertumsk. N. F. III. 98.

die der Orden doch weit voran, der Jesuiten und Theatiner, sowie der älteren, Benediktiner, Prämonstratenser und Augustiner; sie alle erhoben sich wie aus langem Schlaf, getragen von einer opferfreudigen Bevölkerung. Die patriarchalische Kunstpflege haben wir schon oben S. 20 geschildert. Die ganze Haltung der Kunst bestimmten die Oberitaliener, die massenhaft in weitverzweigten Familienverbänden als wandernde Architekten, Stuckateure und Maler die Länder überschwemmten. Sie brachten das vollsaftige lombardische Barock, von klassischer Reinheit in den struktiven Formen, zu schwerer Pracht geneigt in allem Dekorativen. Polychomie, Stuck, Vergoldung, farbige Säulen und zahlreiche, auf den Ton des Ganzen gestimmte Fresken verdrängen zusehends die vornehme Weisse der älteren Bauten. In der Disposition wird vielfach das Schema von Il Gesù in Rom von 1568 befolgt, welches offenbar auch für St. Michael in München vorgeschwebt hat: je vier halbgeschlossene Kapellen am Schiff, Kuppel über dem Querhaus, kurzer, runder Chor mit Seitenkuppeln. Auf die Weiterbildungen gehen wir unten ein.

Ein Vorbote dieser Richtung war schon der Dom in Salzburg gewesen, auf älterer Grundlage von Scamozzi und Solari 1614—34 ausgebaut. Dann das erste Monument nach dem Krieg der Dom zu Kempten seit 1652 von einem Belgier Johann Serro entworfen, originelle Verbindung von Langhaus und Kuppel über einem Oktogon. Dann setzen die Italiener ein mit der Theatinerkirche in München 1663—75 von Gaspare und Enrico Zuccali, vollendet von Cuvilliers, dem Dom in Passau von Carlo Lurago 1662, der auch die Studienkirche daselbst 1667, die Karmeliterkirche in Regensburg 1673 und die Kirche des hl. Franz bei den Kreuzherren 1671—88 in Prag erbaute. In Wien fasste zuerst Carno Carnevale Fuss, dem die Karmeliten- und Josephskirche 1660, die Servitenkirche im Alsengund 1651—78 und die Mariä-Himmelfahrtskirche im Stift Strahow zugeschrieben werden. Die glänzendsten Virtuosen des dekorativen Stils waren die Carlone, aus den Alpentälern stammend und wie Zugvögel überall viel beschäftigt, Silvestro, der die Jesuitenkirche am Hofe in Wien 1662 erbaute, Carlo Antonio, der 1680 den Dom in Passau nach einem Brande neugestaltete und 1680—1704 Kremsmünster, 1686—1708 St. Florian verzopfte, Giov. Battista, welcher 1677—93 Garsten bei Steyr, 1674—78 Schliersee, 1695—98 Waldsassen baute und stuckierte, Joachim, der 1701—09 die Stiftskirche zu Pöllau ausführte. Das Hauptwerk des einflussreichen Giov. Antonio Viscardi ist die Dreifaltigkeitskirche in München 1711—18 und der Plan der grossen und glanzvollen Klosterkirche in Fürstenfeld 1718—31. Das Stift Weingarten baute 1715—24 Donato Guis. Frisoni, sein Gehilfe Don. Ricc. Retti das Stift Ellwangen 1737—41. In Würzburg finden wir als führenden Geist Antonio Petrini, „den welschen Baumeister", einen Mann voll roher Kraft. Er schuf die Karmeliterkirche 1662—69, das Stift Haug 1670—91 und vollendete 1677—80 St. Stephan in Bamberg. Mehr durch sein Lehrbuch (S. 14) als durch seine Bauten (Universitätskirche zu Wien 1704, St. Martin in Bamberg 1686—1720) ward der in allen perspektivischen Künsten erfahrene Andrea del Pozzo berühmt. Einer der letzten Vertreter des italienischen Barock ist Alessandro Galli Bibiena, der 1733—56 die Jesuitenkirche in Mannheim schuf. Es sind dies aber nur die Namen der wenigen Meister aus der grossen Masse, deren Werke einigermassen sicher bekannt sind. Die Forschung hat auf diesem Gebiet kaum angesetzt und wird dadurch erschwert, dass die in allen Sätteln gerechten Künstler bald als Architekten, bald als Maler, Stuckateure oder Bildhauer arbeiten.

4. Unter Leitung der Italiener streben dann bald die einheimischen Kräfte auf, Leute, die aus den Maurer- und Stuckistensippen der bayrischen und schweizer Alpen entsprossen, ihren Lehrern an Leichtigkeit und Virtuosität des Schaffens bald gleichkamen, sie aber an Freiheit des Geistes, urwüchsiger Kraft und vielfach an Schönheitsgefühl übertrafen. Auch sie sind weitverzweigt und versippt und aller



Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer. Verlag von Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzig.

Matthiaskirche in Breslau (nach Messbild).

Künste mächtig. Ihr Hauptverdienst ist, den Grundriss von der üblichen Schablone des Gesù befreit und das Malerische des Innenraums auf den Höhepunkt gebracht zu haben, in beiden bis zu jener Übertreibung und Wildheit vorschreitend, die späteren, nüchternen Gemütern das Barock zum Gegenstand des Abscheues machte. In erster Linie stehen als Architekten die Familien aus dem Bregenzer Wald, die Kuen, Moosbrugger, Thumb, Seiler, Schreck und Beer. Von Michel Beer ist die Lorettokirche auf dem Schönberg b. Rankweil 1657 bekannt. Auf den jüngeren Franz, gest. 1726, gehen die grossartigen Klosterkirchen Weissenau 1717—24, Salem, Ehingen und Weingarten 1715—24 zurück. Hans Georg Kuen baute 1674—76 den Chor der weitberühmten Wallfahrtskirche Maria Einsiedeln, Kaspar Moosbrugger das Kloster daselbst 1704—17 und schuf den Plan des von seinem Bruder Johann erbauten Klosters Kalchrain. Christian Thumb entwarf die Prioratskirche in Friedrichshafen 1695—1702 und die Kirche in Schussenried, Johann Ruef ist der Erbauer von Kl. Engelberg und vollendete die Kirche in St. Gallen u. a. m. Die Wessobrunner sind vorwiegend Gipser, als glücklicher Architekt erscheint unter ihnen Johann Schmuzer an den Wallfahrtskirchen zu Vilpertshofen 1687—92 und Heuwinkel 1798—1701 und sein Sohn Joseph, der nach 1744 den Centralbau zu Ettal zu einem der feierlichsten Räume dieser Art gestaltete. In den Brüdern Damian und Quirin Assam aus Tegernsee, römisch geschult, französisch beeinflusst, erscheint die ganze üppige Kraft der Zeit gesammelt; als Maler und Stuckisten sind sie in Bayern, Tirol und der Schweiz tätig, ihr Glaubensbekenntnis legten sie in der von ihnen selbst neben ihrem Haus gestifteten Johanniskirche in München (1733—76) nieder, bereits das Schwülstigste, was man sich denken kann. Der feinste Architekt Bayerns ist Joh. Michael Fischer 1690—1766, dem auf seinem Grabstein 32 Kirchen, 23 Klöster und viele Paläste zugeschrieben werden, darunter die Klosterkirche zu Diessen 1720 und zu Ottobeuren 1753—66, die beide durch vollendete Raumschönheit glänzen. Ähnliche Bedeutung für Tirol hat Jakob Prendauer, gest. 1727, der Schöpfer von Melk (1702—36). Von Oberbayern (Aibling) ging auch die Sippe aus, die Franken und Böhmen beherrschte, die Dientzenhofer: Georg, gest. 1689 in Waldsassen, wo er 1655 das originelle „Käpelle" entwarf, das Vorbild vieler ähnlichen Höhenkirchen; Leonhard, gest. 1707, Stiftsbaumeister in Bamberg, Schöpfer der Karmeliterkirche seit 1694, des Michaelsbergs und der Cisterzienserkirche Schönthal an der Jagst 1708; Johann, gest. 1726 baute den Dom zu Fulda 1700—1714 und entwarf den Plan für Amorbach (1741). Grösser war der Erfolg der Prager Linie: Christoph, gest. 1722, welchem St. Nikol auf der Kleinseite, Nonnenkirche in Brschevnow, Loretto auf dem Hradschin, Theatiner und Kloster Banz zugeschrieben werden und Kilian Ignaz, gest. 1751, der eine Menge Kirchen in Prag, dann die Abtei Kladrau, Magdalenen in Karlsbad u. a. schuf, durch seine kühnen Kurvaturen im Grundriss berüchtigt, aber viel nachgeahmt. Der letzte, grösste und feinste Vertreter des deutsch-italienischen Barock ist der Wiener in Rom gebildete Fischer von Erlach, der seine glänzende Begabung an St. Karl Borromeo in Wien 1716—37 erwies, ihm geistesverwandt der Würzburger Balthasar Neumann, dem die Vollendung Schönthals, das Käppel bei Würzburg seit 1747, die Schönbornkapelle

am Dom 1721—36, die Augustinerkirche, ferner Gössweinstein 1730—39, Münsterschwarzach 1727, Vierzehnheiligen 1743 und Neresheim 1745 und die prächtigen Schlosskapellen in Würzburg und Bruchsal zuzuschreiben sind. In seinem fast über ganz Süddeutschland reichenden Wirken vollzieht sich der entschiedene Übergang zum Rokoko.

5. Das protestantische Barock hatte nicht annähernd die Mittel und Kräfte, auch nicht Sinn und Absicht, mit dieser auf höchste Prachtentfaltung und betäubenden Sinnenreiz gerichteten Kunst zu wetteifern. Die Freiheit des Glaubens war mit furchtbaren Opfern an Gut und Blut bezahlt und wo sich nach dem westphälischen Frieden die Friedens- und Dankeskirchen, in der Diaspora die Gnadenkirchen, d. h. die von kaiserlicher „Gnade" gestatteten erhoben, waren sie mehr „auf Reinigkeit als auf Pracht" angelegt. Dagegen erwacht ein kräftiges, fast unruhiges Interesse an der Planbildung und Disposition, um die beste Form der Predigtkirche zu gewinnen. Die Formsprache ist ein reinliches, überaus nüchternes Barock etwa im Sinne Palladios, teils durch die Hugenotten aus Frankreich, teils durch die Niederländer, die durch die oranischen Beziehungen des grossen Kurfürsten mit Holland herbeigezogen wurden, vermittelt. Wo einmal das schwülstige süddeutsche Barock auftritt, liegen gewiss jene krankhaft pietistischen Unterströmungen vor, die der Wühlarbeit der Jesuiten entgegenkamen. Wir können nur das allerwichtigste der Denkmäler herausheben.

Zunächst sind gotisierende Saal- und Hallenanlagen noch keineswegs überwunden. Wie etwa Bückeburg wurde die grosse Michaeliskirche in Hamburg 1649—51 von Chr. Corbinus angelegt, hier zum erstenmal die Emporen zwischen den Säulen; saalförmig mit Holzemporen und Polygonschluss die Kreuzkirche in Augsburg 1653, die Altstädter Kirche in Erlangen 1655, Kathrinen in Frankfurt a. M. 1678—80 mit der Kanzel an der Langseite, ebenso die Dreifaltigkeit in Worms 1709—25 und die Retscherkirche in Speier. Auch die dürftigen hölzernen „Friedenskirchen" in Jauer 1654—55 und in Schweidnitz 1657—58 von A. v. Säbisch, letztere für eine Parochie von 40000 Seelen, rechnen hierzu und stark entwickelten Polygonchor bei gut disponiertem Langhaus haben Trinitatis in Sondershausen 1690, Unterkirche in Frankenhausen 1691—1701 u. a., während gotisierende Centralanlagen bei der Lutherkirche in Plauen 1693—1722, der Burgkirche in Königsberg i. P. 1690—98 und der Parochialkirche in Berlin versucht wurden. Die lebhaften Bestrebungen des 18. Jh. werden eingeleitet durch die theoretischen Erwägungen eines Sturm (s. o. S. 14), in denen bei allem künstlerischen Unvermögen doch der Bruch mit der Überlieferung, die Rücksicht auf das praktische Bedürfnis und die Leichtigkeit, mit der er alle möglichen Grundrisse für die Predigtkirche zurechtschneidet, symptomatisch für die Zukunft ausgesprochen werden. Er disponiert ganz richtig von Innen heraus, um Altar, Kanzel, Orgel- und Sängerbühne einerseits, das Gestühl in meist konzentrischer, theatralischer Ordnung andererseits und zieht die Mauern quadratisch, rund, dreieckig, oktogonisch, auch rechteckig, kreuzförmig und im Winkelhaken. Nur wird sein verständiges Planen immer durch den echt doktrinären Grundsatz gekreuzt, nach aussen geschlossene Fassaden zur Anbringung der unvermeidlichen „Colonnata" gekreuzt. Wie

sehr er aus dem Gefühl der Zeit heraussprach und vielleicht auch durch seine Pläne die Zeitgenossen beeinflusste, werden wir unten sehen.

Von den Bauten fallen zunächst die Langhauskirchen mit bedeutender Chorentwicklung auf, St. Aegidien in Nürnberg 1711—18 durch G. Trost auf älterer Grundlage, der innere Dekor reich und geschmackvoll, ganz vorzüglich die Fassade, die Neustädter Kirche in Erlangen 1724—27, die Kreuzkirche in Suhl 1731—39, mit theatralischem Innenbau häufig in Sachsen, die Dreikönigskirche in Dresden-N. 1732—39 durch Pöppelmann, die Annenkirche 1766—69 und die Kreuzkirche 1764 bis 92 durch J. G. Schmidt, in Saalform die Garnisonkirche in Berlin 1720—22 und in Potsdam 1731—35 durch Gerlach und der alte Dom in Berlin 1747—50 durch Baumann. Interessant ist es, dass zu den genannten fremden Einflüssen nun auch schwedische und englische treten, so in den kreuzförmigen „Gnadenkirchen" zu Hirschberg 1709 – 18 und Landshut 1730, nach St. Kathrinen in Stockholm, beide wie so oft durch die Häufung der Emporen in der Innenwirkung verdorben. Ausgezeichnet ist gerade in dieser Hinsicht und überhaupt die vornehmste Leistung der ganzen Zeit die grosse Michaelskirche in Hamburg, nach Brand 1761—62 durch Prey und Sonnin erbaut. Der einzige wirkliche Kirchenbaumeister, den der Protestantismus hervorbrachte und in dem sich das Streben und Ringen der Zeit bis zu einem gewissen klassischen Höhepunkt verkörpert, ist der Dresdner Ratszimmermeister Georg Bähr, der nach zahlreichen geringern Bauten (Loschwitz 1708, Königstein 1720—24, Hohenstein 1725—26, Schmiedeberg 1713—16, Forchheim 1719—21) das Hauptwerk seines Lebens, die Frauenkirche in Dresden 1726—38 in beständigem Kampf für eine grosse Idee ausführte, eine Rundkirche mit majestätischer Kuppel.

6. Das Rokoko ist eine von den akademischen Kreisen der französischen Architekten ausgehende Bewegung, die auf grössere Strenge und Reinheit der Form zielte und der Willkür, Überladung und Verwilderung des Barock entgegen arbeitete. Sie fand ihren Weg sehr bald in den nüchternen Norden, schwerer in den Süden, wo die barocken Gewohnheiten zu fest wurzelten, und kommt reinlich und klar nur da zum Ausdruck, wo eingewanderte Franzosen wie Cuvilliers oder in Paris gebildete Deutsche, wie der jüngere Neumann arbeiteten. Durchschlagender war jedoch überall der Erfolg in der veränderten Dekoration. Das Barock ist bei allem Überschwang im ganzen doch arm im einzelnen. Es wirtschaftet bis zum Überdruss mit den wenigen antiken Formen und verbraucht wesentlich nur den Akanthus zu allen Friesen und Flächenfüllungen. Hier setzt nun das Rokoko mit seinen Tendenzen ein, indem es die übertriebenen Wand- und Deckengliederungen durch Pilaster, Kartuschen und Stuckfelder wesentlich einschränkt, durch ein flaches, ziemlich freies unsymmetrisches Rahmenwerk ersetzt, in welches gelegentlich Vergitterungen, Muscheln, Symbole und natürliches Laub, Blumen, Früchte, Tierköpfe u. dergl. eingesetzt werden. Indes wie bei jedem Stil die Naturformen bald durch Stilisierungen überwuchert werden, so drängt sich auch hier das zackige Felsen- und Muschelwerk (rocail) weit in den Vordergrund und seit ca. 1740 hat es in solchem Masse die Vorhand, dass es bei einzelnen Künstlern überhaupt der einzige Laut ihrer Formsprache wird und den Dekor vollkommen beherrscht, wie es auch dem Stile, den man nach seinen feinern Unterschieden noch in Regence und Louis Quinze scheidet, den Namen gegeben hat.

7. Die bessere Einsicht in das Wesen der Antike, welche sich durch die grossen Archäologen, Winkelmann voran, die Aufgrabungen und Aufnahmen antiker Gebäude anbahnte, führte zu dem letzten Stilwandel, der Klassizistik. Zum zweitenmal hiess die Losung: Zurück zur Antike! Sie rein und unverfälscht, ohne

jede individuelle Freiheit zu reproduzieren, war das heisserstrebte Ziel der jungen Generation, die mit Abscheu auf die „Unnatur“ eben der jüngsten Vergangenheit blickte. Dass auf diesem Wege nur das Pantheon und die antike Tempelfassade als Ideale der christlichen Baukunst gewonnen werden konnten, lehren etwa die Paulskirche in Frankfurt 1787—1833 oder St. Blasien im Schwarzwald seit 1770. Aber die völlig veränderte Stimmung der Frömmigkeit und die Umwälzungen, welche die französische Revolution nach sich zog, gruben gleichmässig der kirchlichen Baukunst den Boden ab. Auf die Wiederbelebung derselben im 19. Jh. einzugehen, liegt nicht in der Aufgabe dieses Buches, obwohl die Denkmäler wenigstens der ersten Hälfte im modernen Bewusstsein schon stark als „Altertümer“ erscheinen.

II. Der Grundriss.

In beiden Konfessionen fühlte man sich bis zum Ausgang des 17. Jh. ziemlich fest an ein Schema gebunden, in der evangelischen Kirche an das mittelalterliche der Pfarrkirche, in der katholischen an das neuentworfene der Jesuiten „il Gesù.“

1. Il Gesù in Rom ist, auf die Zahl seiner Nachkommen gesehen, vielleicht der erfolgreichste Bau der Christenheit. Nur ein Meister wie Vignola konnte ein Problem so überraschend einfach lösen. Der Bau von 1568 ist ein tonnengewölbter Saal mit gering entwickelten Querarmen, Altarhaus und Halbrundapsis, Kuppel über der Vierung und niederen Kapellen am Schiff. Hier sind also Motive der Vergangenheit mit dem Zeitgeschmack und Bedürfnis der Gegenwart vereinigt; die Querarme führen die im spätern Mittelalter überwundene Kreuzform wieder ein, die Kuppel bringt einen Beigeschmack des Centralbaues, die Seitenkapellen ersetzen den Kapellenkranz der Kathedrale, nur viel glücklicher gelegt. Denn wenn man sich erinnert, welche Rolle der Heiligenkult, die Privatandacht und vor allem die Beichte in der jesuitischen Praxis spielen, so konnten diese vielbesuchten Kapellen mit Nebenaltartüren und Beichtstühlen nicht praktischer als gleich rechts und links vom Eingang neben das Schiff angeordnet werden. Schon St. Michael in München (Fig. 128) zeigt, wie leicht hiermit die Forderung der Predigtkirche zu verbinden war, durch Emporen über den Kapellen. Der Dom in Salzburg (Fig. 129), genaue Wiederholung des Jesù, nur mit runden Querarmen, setzt dem Schiff die doppeltürmige Westfront vor und in dieser Fassung ist das Schema hundertfach, wie nach einem Rezept in- und ausserhalb des Ordens bis zum Schluss der Epoche wiederholt worden. Variiert wird es nach

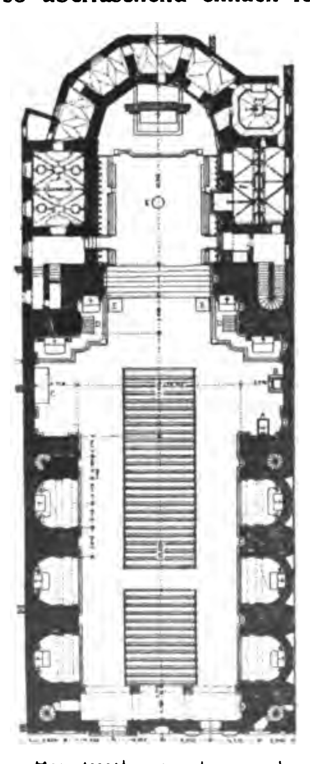


Fig. 128.
St. Michael in München.

den verschiedensten Seiten. Teils werden die Kapellen durch einen Gang verbunden, der seitenschiffartig bis zu den Querarmen läuft (Theatiner in München) (Fig. 130), ja die Kapellen bis auf die Zwischenräume zwischen den Wandvorlagen zurückdrängt (Dom zu Passau), teils die Querarme abgeworfen (Fürstenfeld), teils der Chor in stattlicher Grösse hinausgeschoben (Melk, Zwie-

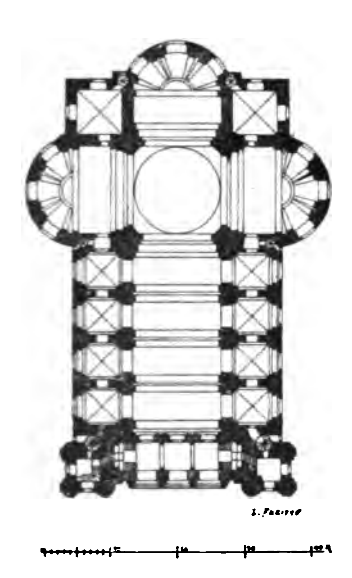


Fig. 129. Dom in Salzburg. (Nach Gurlitt).

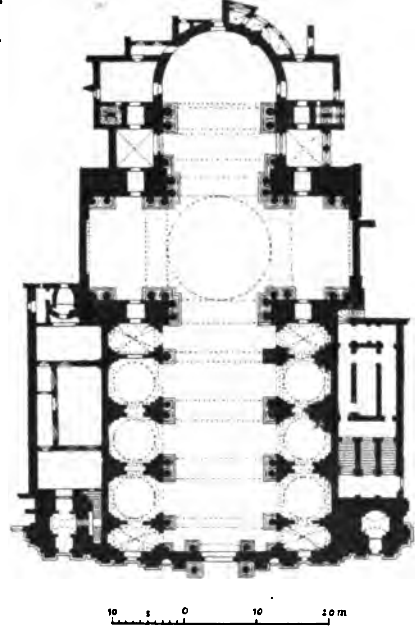


Fig. 130. Theatinerkirche in München.

falten), ja selbst bis zur Länge des Schiffs, wodurch eine gleichmässig abgewogene † Kreuzform entsteht (Weingarten, Dom zu Fulda, Neresheim, Kollegienkirche zu Salzburg). Die häufigste Verkürzung, die sich für Pfarr- und Landkirchen eignete, ist die, dass die Kapellen nur durch die Wandsäulen gebildet und so der einfache Saal hergestellt wird. Die Nebenräume am Chor, die als Sakristei und Gewandkammer dienen, sind öfters beliebig und unregelmässig vermehrt (Theatiner), seltener ist wie bei St. Michael auf Chorumgänge zurückgegriffen (St. Johannis in Innsbruck). Freier schalten die spätern Meister des Barock mit dem Urbild, wenn sie ihre Ovalkuppeln und Kurvaturen einfügen, so in Banz (Fig 131) und am tollsten in Vierzehnheiligen, wo der mittlere Saal aus drei Ovalen, das Querhaus aus zwei Kreisen gebildet ist.

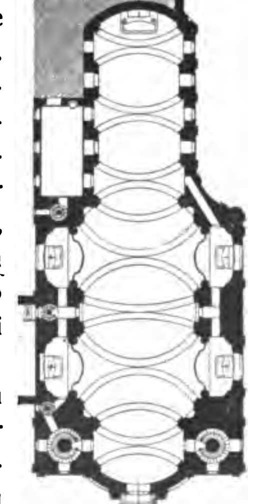
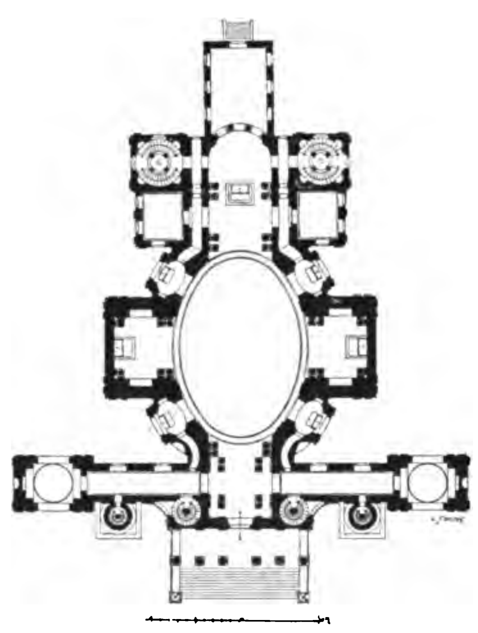


Fig. 131. Klosterkirche in Banz. (Nach Gurlitt).

2. Die Richtung auf den Centralbau liegt schon im Gesù durch die Kuppel vor. Sie trat deutlicher hervor, sobald die Vierung überwucherte und die Kapellen in die Kreuzecken wie bei der Konviktskirche zu Ehingen oder in die Diagonalen wie bei St. Nicolaus in Prag A. verlegt wurden. Indes kommen auch so echt

barocke Kombinationen wie etwa Maria Birnbaum in Oberbayern 1661—65 vor, ein schlauchartiges Gebilde, wo symmetrisch an ein mächtiges Längsoval jederseits zwei Querovale und zwei Halbkreise angesetzt wurden; oder in Wies 1746 bis 54, wo ein langgezogenes Oval mit einem tiefen Chor zusammengestückt ist. Ähnliche Schlauchformen finden sich bei der Klosterkirche zu Wiblingen, bei den Augustinern und St. Ignaz in Mainz und sonst vielfach. In einer andern Mischform zwischen Lang- und Centralbau ist Fischer von Erlach gross. Seine drei Hauptwerke sind in einem ganz eigenen, gruppierenden Stil gedacht, indem Fassade, Vorhallen, Kapellen, Kreuzarme und Gänge an eine weite, mittlere Oval- oder Rundkuppel angelegt werden. So sein berühmtester Bau St. Karl Borromeo in Wien (Fig. 132). Hier ist die Längsachse durch den tiefen Chor, die Querachse durch die Kreuzarme energisch betont und doch durch die östlichen Zubauten wie durch die überbreite um ihrer selbst willen geschaffene Fassade alteriert. Ganz ähnlich St. Peter am Graben in Wien und St. Maria am Lechel in München und die Nachahmungen wie die Piaristenkirchen Mariatreu in Wien und Kremsier u. a. Also gerade das Hauptziel des jungen Barock, die Einheit des Innenraumes und die äussere Geschlossenheit der Fassaden, das ist hier rund verneint und zu einer Art Labyrinth abgewandelt. Wieder eine andere Spielart der möglichen Kombinationen hat Chiaveri an der Hofkirche in Dresden (1738—54) versucht: den Kern bildet ein langgezogenes Oval, rings von einem schmalen Seitenschiff mit Emporen umlaufen, an den Langseiten nochmals doppelt so breite Seitenschiffe, in den Diagonalen vier ovale Kapellen, in den Zwischenräumen Treppen, Turm und Chorkapelle, in Summa neun nur durch Gänge allseitig verbundene Räume, gewiss „klar disponiert“, aber im Sinn innerer Auflösung, die nur aussen durch die geschickt herumgezogene Fassade bemäntelt wird.


Fig. 132. St. Carl Borromeo in Wien. (Nach Gurlitt).

Die reinen Centralbauten sind für grössere Anlagen selten, dagegen für kleinere, Denkmalsbauten aller Art, Höhenkirchen und Kapellen ungemein beliebt. Ein geistvoller Grundriss dieser Art liegt z. B. in dem Mausoleum Erzherzog Ferdinands II. in Graz 1614—22 vor, ein T Kreuz mit Apsis, Umgang, Scheiteltürmchen und ovaler Gruft am rechten Kreuzarm. Vielfach begegnet das griechische, gleicharmige Kreuz (am Rhein z. B. bei den barmherzigen Schwestern und der Garnisonkirche in Düsseldorf[1]) oder das Quadrat mit Halbkreisarmen (Vilgertshofen

[1]) Sie wurde 1735 von Kurf. Wilhelm erbaut „à fin que la pitié et le culte divin ne soient obmis par le soldat.“

1687—92), oder der Kreis mit rechteckigen Armen, schliesslich alle Arten von Polygonen. Das Kapell „zur hl. Dreifaltigkeit“ in Waldsassen“ (Fig. 133) ist von Dientzenhofer offenbar symbolisch als Dreipass mit drei schlanken Türmchen in den Ecken angelegt, von einem niedern Umgang derselben Form umgeben, mit Varianten wiederholt bei andern Höhenkirchen, bei Lambach, bei Würzburg u. a. Der reine Kreis findet sich als Langhaus in St. Blasien, innen ein schmaler Umgang und Emporen zwischen 20 Säulen, welche die mächtige Kuppel von 36.5 m tragen. Daran schliesst ein langrechteckiger Chor und als Eingangshalle ein dorischer Portikus zwischen Pylonen.



Fig. 133.
Dreifaltigkeitskapelle bei Waldsassen.
(Nach Gurlitt).

3. Über die ältern Grundrissformen in der evangelischen Kirche ist dem obengesagten wenig hinzuzufügen. Es gehen wie bemerkt Langhaus- und Saalkirchen mit Altarhaus und solche mit abgeschrägten Ecken nebeneinander her. Eine entschiedene Abwendung vom Hergebrachten bedeutet das Querachsensystem, wobei Chor, Kanzel (und Altar) in der Mitte einer Langseite angebracht wird, so schon in der Schlosskapelle zu Stuttgart 1560, dann meist auch mit gegenüberliegendem Ausbau in den reformierten Kreisen, in den Niederlanden und am Niederrhein (Bolcker Kirche in Düsseldorf 1683) und in Brandenburg, alte Garnisonkirche in Berlin und Potsdam (Fig. 134), alter Dom und Alt St. Petri in Berlin, Kirchen in Grossenhain 1748, in Aalen 1766, in Röntgen 1782, Lohmen 1789, Mühlburg 1786, Ratzeburg 1791 u. ö. In einer grossen sächsischen Gruppe, deren Typ die Dreikönigskirche in Dresden, ist die Annäherung an den Centralbau durch den Innenbau, die amphitheatralisch umlaufenden Emporen versucht, dabei die Ecken innen, am Chor oder beiderseits auch aussen abgeschnitten und schliesslich der Übergang zum reinen Oval gewonnen wird. (Fig. 135).



Fig. 134.
Garnisonkirche in Potsdam.

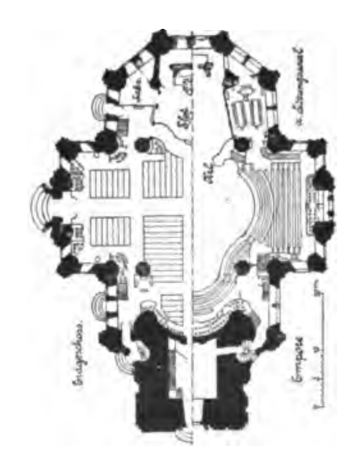
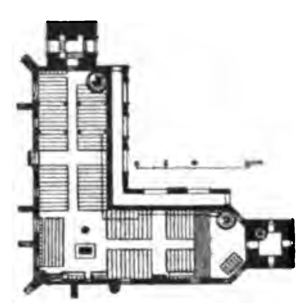


Fig. 135.
Kreuzkirche in Dresden.

Eine Monstrosität, der auch Sturm das Wort redet, ist die **Winkelhakenkirche**, die rechtwinklige Zusammenfügung zweier Schiffe mit gemeinschaftlichem Altarraum. Dies hat zuerst 1601—08 H. Schickhardt in der Neugründung Freudenstadt im Schwarzwald (Fig. 136) aus äusser-

lichen Gründen, um die eine Ecke des riesigen Marktes damit zu bezeichnen, ausgeführt. Das Innere, ein treffendes Beispiel barocker Gotik, bewährt sich durch Hör- und Sichtbarkeit besser als viele Centralbauten. Aber freilich ist das architektonische Empfinden zu auffällig verletzt. Zu Unterschüpf i. Baden ist 1617 an eine gotische Anlage ein zweites Langhaus rechtwinklig zugebaut worden, ebenso zu Elsfleth in Oldenburg 1690 an eine 1633 gebaute Kirche. Noch andere Beispiele in Schöpf b. Heidelberg, Ruhla und früher in Mylau.

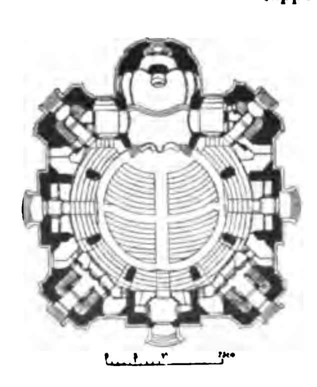

Fig. 136. Kirche in Freudenstadt.

4. Dass der Centralbau sich dem klaren evangelischen Empfinden allmählich als Ideal der Predigtkirche aufdrängte, wird nicht Wunder nehmen. Konnte man doch hoffen, auf diesem Wege gut hörsame Räume zu gewinnen, in denen zugleich von jedem Platze aus Altar und Kanzel zu sehen waren. Indes der reine Centralbau in Kreis-, Oval- oder Polygonformen, der diesen Forderungen am meisten entgegenkam, bot in grössern Dimensionen doch solche technische Schwierigkeiten in der Überwölbung und obern Beleuchtung durch eine mittlere Kuppel, dass dessen Vertreter, wenige Ausnahmen abgerechnet, zu den bescheidensten Bauten gehören.

Am ersten scheint man in reformierten Kreisen das Problem aufgegriffen zu haben. Flüchtige Niederländer bauten 1622 in Hanau ein Achteck, an welches Wallonen 1654 ein Zwölfeck fügten. Offenbar von hier angeregt entwarf Superintendent Enoch Himmel in Orlamünde, aus Durlach gebürtig, 1650 für die Salvatorkirche in Roda S.-A. zu einem spätgotischen Chor ein Ackteck als Schiff:

HIMMELIVS SVPERINTENDENS, VBI SALA MARITAT
ORLAM, STRVCTVRAE CYCLICA PVNCTA DEDIT,

wie die Inschrift sagt. Ähnlich aus Achteck und Polygonchor zusammengesetzt sind die Kirchen in Mahlsberg b. Karlsruhe 1686—89 und die Lutherkirche in Plauen 1686—89. Aus zwei Achtecken zusammengeschoben ist die Burgkirche in Königsberg 1680—98. Reine Achtecke von kleinen Massen in Klingenthal i. S. 1736, in Niendorf b. Hamburg 1778—80 und trefflich im Aufbau mit hoher Laterne über der Kuppel in Rellingen b. Hamburg durch Dose 1754—57. Den Kreis mit quadratischer Umrahmung wählte Bähr für die Frauenkirche in Dresden (Fig. 137), wobei er in den Diagonalen Treppenhäuser, an drei Seiten Eingänge und an der vierten einen herausspringenden Halbrundchor einsetzte. Ob die Kreisformen der Bethlehemskirche 1735—37 und der Dreifaltigkeitskirche in Berlin 1737—39 hiervon abzuleiten sind, ist nicht sicher. Eine zufällige Ähnlichkeit mit der Frauenkirche entstand bei St. Lamberti in Oldenburg dadurch, dass man Ende 18. Jh. in die alten Mauern einer Hallenkirche einen kreisförmigen Emporenbau mit Kuppel unterbrachte. Häufiger sind dagegen alle Arten von Ovalen und Ellipsen, teils mit, teils ohne besondere Altar-, Turm- und Fassadenbauten, die franz. Kirche auf dem Gendarmenmarkt in Berlin 1701—5, die Kirche in Carlsruh (Oberschlesien), St. Georg in Dessau 1717, die franz. ref. Kirche in Königsberg 1733—35, in Alten b. Dessau 1743, die franz. Kirche in Potsdam 1751, die Paulskirche in Frankfurt a. M, 1787 und mit kreuzförmiger Aussenhaut die Gotteshilfkirche zu Waltershausen 1723. Ganz vereinzelt steht der reine Vierpass der Parochialkirche in Berlin 1695—1703 und der Fünfpass der neuen Kirche das. 1701—13.


Fig. 137. Frauenkirche in Dresden.

Grössere Verbreitung hat die Form des mehr oder weniger gleicharmigen Kreuzes gewonnen. Die Herkunft dieses Typs ist nicht recht klar. Zuerst tritt

es in der Trinitatiskirche zu Zerbst 1685—96 von C. Rueckwaerts auf, dann in der Johanniskirche zu Dessau 1690—1702 und St. Nicolaus in Schwerin 1708—12. Die schlesischen Gnadenkirchen (S. 140), die Jerusalemskirche in Berlin 1726—28 und eine grosse Zahl einfacher Stadt- und Landkirchen (Buch b. Berlin 1731, Equord b. Hildesheim, Jever 1728, Altona 1742 u. a.) folgen. Die glänzendste Darstellung dieses Typs bietet Gross St. Michael in Hamburg 1751—63 (Fig. 138) mit mässig entwickelten Kreuzarmen, Polygonchor und Westturm, in der Emporenanlage von den theatralischen sächsischen Grundsätzen bestimmt.

So vielseitig die Experimente und Versuche in centralen Gestaltungen sind, so ist doch ein klares Ergebnis, eine Normalform wie es die kreuzförmige Basilika für das frühe und die Hallenkirche für das späte Mittelalter gewesen war, nicht gewonnen worden. Vielmehr hat das 19.Jh. die ganze Arbeit nocheinmal mit allen Irrgängen durchlaufen müssen, um schliesslich doch ziemlich einstimmig bei der zuletzt erwähnten Kreuzform halt zu machen.

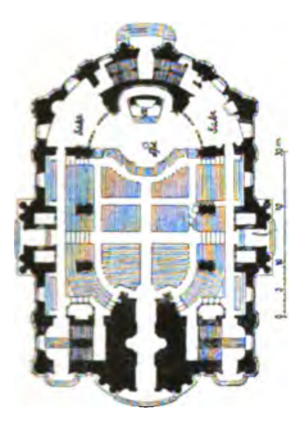


Fig. 138.
Gross St. Michael in Hamburg.

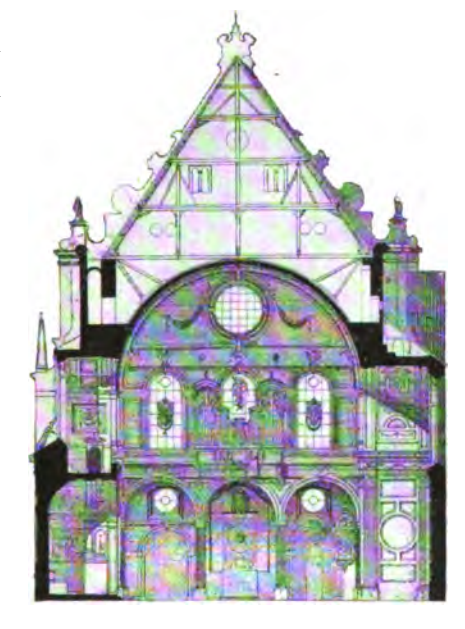


Fig. 139.
Querschnitt von St. Michael in München. Nach Gmelin.

III. Der Aufbau.

A. Das System.

1. Für den Aufbau aller vom Schema il Gesù abgeleiteten Formen ergab sich von selbst ein System, das dem gotischen Strebesystem an Sicherheit gleichkommt, an Kühnheit überlegen ist. Als Musterbeispiel kann St. Michael in München gelten (Fig. 139). Hier ist die Langhaustonne durch die Quertonne der Emporen und Kapellen und deren dicke Schiedwände abgesteift. Im Grund ist es nichts anderes als das spätgotische System der eingezogenen Streben, kombiniert mit den gewölbten Emporen des Übergangsstiles. Auch treten die Streben aussen in mässiger Weise als Pilaster vor, innen werden sie durch Säulenstellungen verstärkt. Auf den Emporen erhebt sich noch ein Halbgeschoss (Mezzanin), bestimmt, den Dach-

stuhl zu tragen. Die Varianten sind natürlich sehr zahlreich. Einerseits ergibt sich ein rein basilikaler Aufriss, wenn das Emporengeschoss fehlt. In diesem Fall ziehen sich die äussern Pilaster als Strebemauern unter oder über den Seitenschiffsdächern zur Aussenmauer. Andererseits wird die Tonne auch durch Lichtschachte oder Stichbogen nach dem Mezzanin geöffnet und ein Aufriss wie bei der überhöhten Halle gewonnen (Fig. 140). Endlich ergibt sich der hallenmässige Durchschnitt, wenn die Seitenschiffe ohne Emporen bis annähernd zur Höhe des Mittelschiffs erhoben werden. Die äusserste Kühnheit der Konstruktionen bedeutet es, wenn der Grundriss zur Saalform zurückkehrt und das tragende Gerüst der mächtigen Spiegelgewölbe auf die um weniges vortretenden Wandsäulen und deren schmale Längsverspannung beschränkt sind. Die Kuppel ist durch gewaltige Vierungspfeiler unterbaut und durch die Quertonnen der Kreuzarme versteift. Auch hier wächst zusehends die Spannweite mit der Höhensteigerung des Kuppelturms und die Leistungen Erlachs, voran die Kuppel der Karlskirche, können schon als technische Bravourstücke ersten Ranges gelten.



Fig. 140. Innenansicht von Melk.

2. Die Predigtkirche befolgte, wie wir sahen, zunächst die mittelalterlichen Vorbilder der Basilika, häufiger der Halle und hatte hierin neue Probleme nicht zu bewältigen. Die gedankenlose Verehrung des Hergebrachten zeigt sich besonders darin, dass die Strebepfeiler fast einstimmig auch da beibehalten wurden, wo man nie an Überwölbung dachte. Die einzige ernste Aufgabe war die Einordnung der Emporen und ihre Verbindung mit den Stützen. Und da ist es doch geradezu rätselhaft, wie lange und hartnäckig man sich gegen den Geist der Renaissance sträubte. Hat man einmal Renaissanceformen angenommen, dann ist die einzige organische Lösung die, dass die Emporen als Gebälk behandelt und als Stützen mehrerer Säulenordnungen übereinander gestellt werden, die natürlich zugleich Deckenträger sind. So ist es gleich in den Schlosskapellen (Augustusburg, Wilhelmsburg), am klarsten in der Universitätskirche zu Würzburg durchgeführt. Hier zeigt der Aufriss drei antike Arkadenreihen übereinander, getrennt durch Architrave und Balustraden, an den Pfeilern vorgelegte Halbsäulen, die richtig von der schwerern zur leichtern, von der dorischen zur jonischen und

korinthischen Ordnung aufsteigen. Erst 1691 ist dies System mit gleicher Einsicht in der Unterkirche zu Frankenhausen wiederholt, dann bei einigen Schlosskirchen und verkümmert oft genug in Kirchen mit Holzemporen. Die überwiegende Masse der Denkmäler wagt bis Ende 18. Jh. die durchgehenden Stützen der spätgotischen Halle nicht umzuwerfen. Teils werden die Emporen überhaupt rückwärts von der Säulenstellung auf besondere Ständer gesetzt, so in Wolfenbüttel, Bückeburg, Zerbst (Fig. 141), teils werden sie zwischen die Stützen eingespannt, ohne eine Verbindung mit diesen einzugehen, so in den rheinischen Jesuitenkirchen, dann in den sächsischen und preussischen Bauten der Blütezeit. Ganz entsetzlich wirkt dies, wenn statt des beliebten Polygon- oder Kreuzpfeilers schlanke antikisierende Säulen gewählt werden (franz. reform. Kirche in Königsberg) und noch bedenklicher, wenn die Emporen zwischen den Pfeilern herausbauchen (Annenkirche in Dresden); eine Regung des ästhetischen Gefühls ist wenigstens da zu konstatieren, wo die Pfeilersockel so erhöht sind, dass die Emporen darauf zu ruhen scheinen (Frauenkirche, Kreuzkirche in Dresden u. a.). Es zeigt sich in dieser Erscheinung so recht die Unfähigkeit dieser ganzen Zeit, den Innenbau struktiv zu durchdenken und zugleich gewinnt die Anschauung, dass die Halle der sächsischen Nachblüte eine Vorfrucht der Predigtkirche gewesen sei, ihre gehörige Beleuchtung: Sie ist das stärkste Hindernis derselben in Hinsicht auf den innern Organismus gewesen. Die Entwicklung wäre wahrscheinlich anders verlaufen, wenn diese Meister auf echte Emporkirchen zurückgegangen wären, die des rheinischen Übergangstils und auf St. Ulrich in Augsburg.

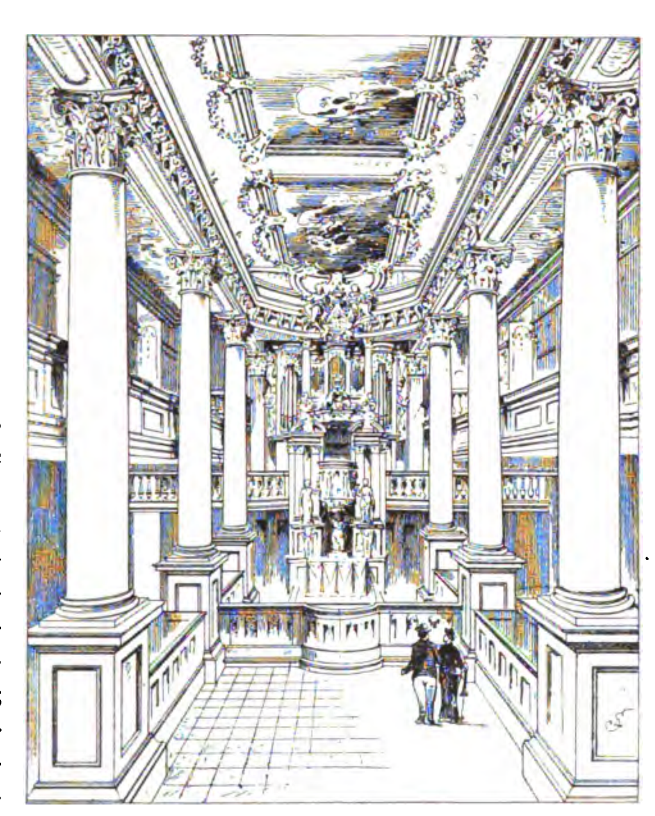


Fig. 141. Schlosskapelle zu Zerbst. Innenansicht. (Nach Gurlitt).

B. Die Einzelglieder.

Im katholischen Barock ist die struktive Bedingtheit der Glieder sachlich oder doch dem Scheine nach gewahrt. Die Säulenordnungen tragen wirkliche

Gebälke, Emporen oder Decken, die äussern Pilaster und Wandstreifen geben die innere Jochteilung wieder. Und selbst wo die Stuckisten einen übertriebenen Kraftaufwand heucheln, die Glieder vermehren und verstärken und in ihrer Formensprache zu laut werden, so zerstören sie doch nicht geradezu die Illusion, dass dies alles von höchsten Nöten sei. Anders steht es vielfach im protestantischen Barock. Wenn hier gewaltige Pfeiler oder Säulen als Stützen einer leichten Brettertonne eingeführt oder dichte Aussenstreben für eine Flachdecke angesetzt werden, so verliert auch der naive Beschauer den Glauben an den Ernst des architektonischen Sinnes. Auf keine Weise zu rechtfertigen sind die bewussten Täuschungen in beiden Richtungen, die aufgemalten Architekturen, die Marmorierungen von Holzkonstruktionen, die perspektivischen Kunststücke aller Art, deren sich die Virtuosen des Stils schuldig gemacht haben. Sie sind es in erster Linie, die den tiefgewurzelten Abscheu vor dem Barock begründet und bis zur Gegenwart erhalten haben.

1. Die Gewölbe. Die Nachwirkung der Gotik zeigt sich in den Kreuz-, Stern- und Netzgewölben, die in den meisten Schlosskapellen und Hallenkirchen, so auch in Würzburg auftreten, oft genug nur in Holz mit aufgelegten Stuckrippen (Freudenstadt, St. Kathrinen in Frankfurt a. M. 1678, Dreifaltigkeit in Worms 1709—25, Ratscher in Mainz u. a.). Geradezu herzerfreuend ist die echt holzmässige Kasettendecke im hl. Kreuz zu Augsburg von 1653. Aber es muss konstatiert werden, dass bis in die entlegensten Landkirchen hinein die Brettertonne mit aufgemalter Kasettierung oder himmlischen Heerscharen in Wolken bei weitem bevorzugt wird. Im katholischen Barock herrscht zunächst die Wölbtonne. Sie wird durch Stuckleisten kasettiert, die Felder leicht mit Ranken belegt. Bald wird die gleichmässig quadratische Einteilung verlassen und allerhand Kreis- und Zwickelfelder dafür eingesetzt, die Hauptfelder mit Fresken geschmückt. Schliesslich tritt an Stelle der Halbtonne die Flachtonne und das Spiegelgewölbe und im Rokoko sind die Versuche häufig, den Übergang vom Gebälk und den Säulen zur Decke zu verwischen (Fig. 142). Die Kuppel macht alle jene Entwick-

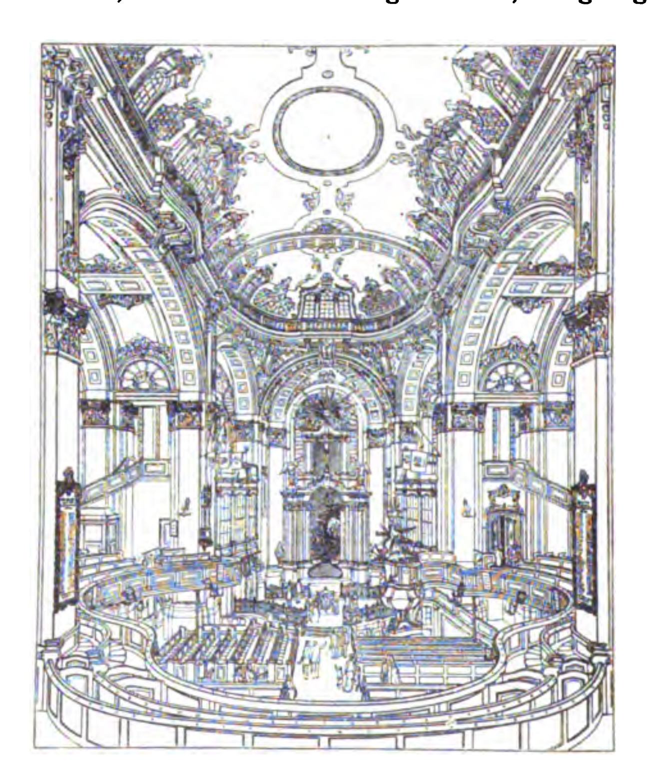


Fig. 142. Grosse St. Michaelskirche in Hamburg.

lungsstadien durch, welche wir schon im Übergangsstil verfolgten. Zur vollen Wirkung gelangt sie erst, wenn sie auf ein Mezzanin gesetzt ein schönes Oberlicht gewährt oder sich gar zum Kuppelturm auswächst. Nach römischer Gewohnheit ist sie vielfach doppelt, eine innere flachbogige und eine äussere eiförmige Schutzkuppel. Welcher Spielereien man übrigens fähig war, zeigen die eliptischen Gurtbögen in Banz. Und vollends die Maler schwelgten in Prospekten, welche den Anschein riesiger, in den offenen Himmel hineinragender Architekturen vortäuschen sollten.

2. Als Stütze ist der gotische Polygon- oder Rundpfeiler wie bemerkt noch lange beibehalten und teilweise mit phantastischen Kapitälen verziert worden, deren Knorpel- und Beschlägornament sich gern auch auf den Schaft herabzieht. Indes galt als erstes Kennzeichen des neuen Geschmacks die antike Säulenordnung (Fig. 143) und die Theoretiker sehen in der Architektur überhaupt nur die Kunst „von Austeilung, Symmetria und Proportion der funff Seulen nach der Lehre Vitruvii."

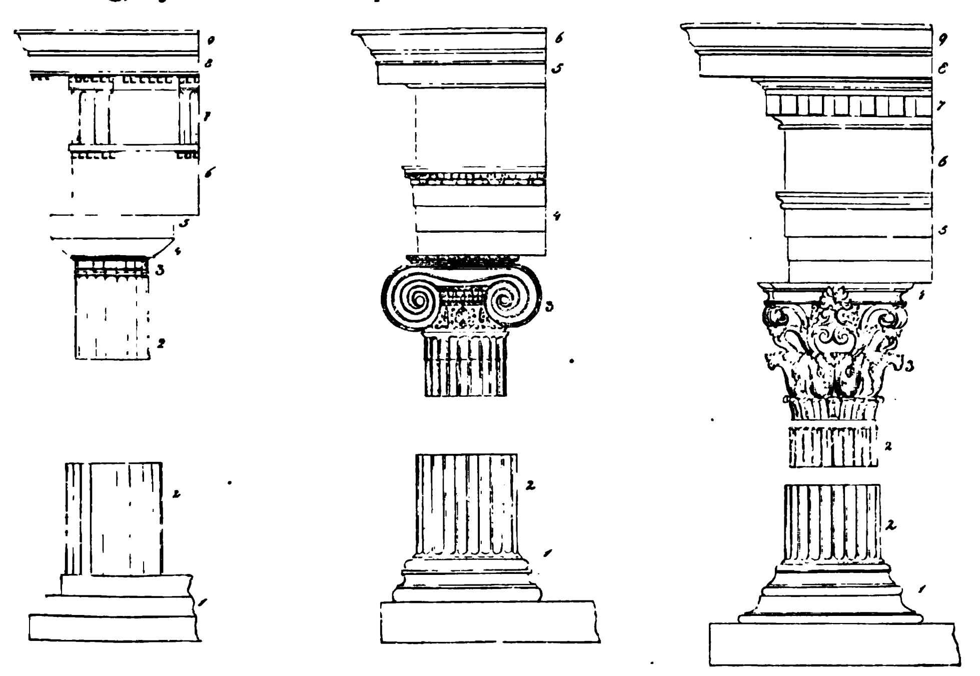


Fig. 143. Die dorische, jonische und korinthische Säule.

Die Proportion besteht darin, das Verhältnis von Höhe und Dicke des Schaftes zahlenmässig zu normieren und nach denselben Verhältnissen die zugehörigen Gebälke und Sockel zu finden. So legt z. B. Crammer bei Aufreissung der Säulen als Einheit des Schaftes dessen mittleren Durchmesser, als Einheit der Gebälkhöhe die Dicke des Sockels zu Grunde. Ähnlich Wendel Ditterlein, welcher die Art der fünf Säulen folgendermassen beschreibt. 1. Die Tuskana von Tusko, dem Vater der Deutschen erfunden, ist „ein baur zu grober und starker Arbeit", deren Schaft deshalb eine derbe Entasis (Schwellung) zeigt, sonst der dorischen ähnlich. Verhältnis mit Gebälk 1:7, nämlich Postament $1^1/_2$, Schaft 4, Gebälk $1^1/_2$. 2. Die Dorica (1 : 8) ist ein tapferer Held, von den ratlosen Bauleuten des Apollotempels in Caria mit Hilfe der Fusslänge erfunden. Das Kapitäl ist ein Pfühl mit Eierstab, die Basis der attischen ähnlich. 3. Die Ionica (1 : 9) ist eine tapfere Frau mit aufgeschlagenen Zöpfen, von Athene selbst nach den Proportionen ihres Leibes entworfen, mit zwei Schneckenwindungen (Voluten) und einem Fruchtgehänge am Kapitäl,

Encarpis oder Festinen am Gebälk, die Spira oder Basis zierlich in Plättchen und Kehlen gegliedert. 4. Die Corinthia ($1:9^1/_2$) „ein zartes Jungfräulein", von Callimachus gefunden als er einer Jungfrau Grab machend ein mit breitem Stein bedecktes Körbchen von „einer Wurz Achanti umwachsen" sah. Das Kapitäl hat zwei Reihen stehender Akanthusblätter und Fruchtstengel, welche die Ecken unterstützen. 5. Die Composita ($1:10^1/_2$), dem Vitruv noch unbekannt, ist aus den beiden vorhergehenden gezogen und desto subtiler, „crifft an hohen Werken für", d. h. wird in Geschossbauten stets zu oberst gesetzt. Die einzelnen Teile sind: *a* Karnies, *b* Fries, *c* Architrav, *d* Kapitäl, *e* Astragal, *f* Schaft, *g* Basis, *h* Baluster mit Postament und Fussgesims. In gleicher Weise werden die zu jeder Ordnung gehörigen Karyatiden, Hermen oder Thermen entworfen, welche ein Kapitäl in Gestalt von Menschen- oder Tierköpfen mit Hals und Schultern oder viel einfacher mit trockenem Gesims, statt des Schaftes ein nach unten verjüngtes Prisma annehmen.

Die Belege zu diesen verschwommenen Theorien kann man überall an den Portalen und Ausstattungsstücken der Renaissance finden. Tatsächlich haben die Meister dieser Zeit keine Ahnung vom wirklichen Wesen der Antike und bilden ihre Säulen in einer naiven Unbefangenheit, welche nach der spätgotischen Verarmung des Ast- und Stabwerks die helle Freude an kräftigen und wirkungsvollen Ziergliedern bekunden. Ganz besonderer Vorliebe erfreut sich die Balustersäule, deren unteres Drittel mit Beschlägen, Rollwerk, Trophäen und Masken im Flachstil umgürtet ist. Gewundene Schäfte oder mit Laubguirlanden umflochtene sind nicht selten. Etwas reiner werden die Formen im reifen Barock, namentlich da, wo Italiener gearbeitet haben. Von ihnen wird im Innenbau die Korinthische oder Kompositsäule, im Aussenbau die Folge von schwerer und leichter Ordnung angewandt. Strenge Vergleiche darf man im ganzen nicht anstellen. Der Reiz dieser Werke besteht gerade in der persönlichen Freiheit, mit der die Motive abgewandelt werden. Unerquicklich sind die Details im Rokoko, wo die Muschel- und Zackenformen in die Kapitäle eindringen und möglichst unsymmetrisch sowohl den Schaftring als die Deckplatten überschneiden. Aber sie verraten doch immerhin noch Phantasie und Eigenwillen gegenüber den akademisch reinen, kalten Formen der Klassizistik. Dieselbe Entwicklung durchlaufen auch die Pilaster.

3. Die übrigen Zierglieder lassen sich kurz behandeln. Die allgemeine Haltung ist von der Antike bestimmt, im einzelnen herrscht die volle Freiheit persönlicher Erfindung. Vergleicht man nur etwa die Profile des Gebälks, so wird man den Versuch einer nähern Beschreibung aufgeben. Von den Friesen ist eigentlich nur der mit rankendem Akanthus und der Konsolenfries kultiviert worden. Eine grosse Rolle in den Flächenverzierungen und als Scheitelstück der Bögen spielt die Kartusche, eine Art Wappenschild, von Bändern, Beschlägen, Laub oder Teppichgehängen umrahmt. Als Bildständer tritt die Muschelnische auf. Etwa in dem Umfang wie früher die Wimperge werden nun Giebel verwandt, teils mit graden Schrägen, teils mit Flachbogen, teils beide übereinander und häufig mit durchbrochenem Scheitel. Endlich hat einen weiten Spielraum die Balustrade, die in der Renaissance noch mit Masswerk- oder Rankenschlingen, später fast immer mit gedrehten Docken ausgesetzt ist. Für die freien Endigungen braucht man an Stelle der Fiale nunmehr Kugeln, Urnen und Pyramiden.

4. Auf die figurenreichen Prachtportale der Gotik ist man nie mehr zurückgekommen. Dagegen hat man schon in der Frührenaissance mit wahrer Leidenschaft kleinere architektonische Portale selbst an gotische Bauten vorgelegt. Das Muster ist immer daselbe: Ein rundbogiger von Leisten umrahmter Eingang, zur Seite zwei freie oder angelehnte Säulen, die einen geraden verkröpften Architrav, darüber eine Attika mit Giebelbekrönung tragen. Das schönste und reichste dieser

Art von der ehem. Schlosskapelle in Dresden 1555, jetzt am Judenhof aufgestellt (Fig. 144), hat doppelte korinthische Säulen, dazwischen Bildnischen, am Gebälk einen der schönsten Akanthusfriese und auf der Attika ein Relief der Auferstehung. Originell ist auch das an der Burgkapelle Liebenstein, mit Voluten, die in der mittlern Höhe der Säulen hervorwachsen. Im Barock werden die Thüren in engere Verbindung mit dem System des Äussern gebracht, häufig neben dem eigentlichen Rahmen noch von hohen Pilastern eingefasst, die zugleich ein Wappengehäuse oder ein Oberlicht umschliessen Im Rokoko löst sich der strenge Oberbau und auf den gedrückten Flachgiebel werden Figuren oder Kartuschen gelagert. Vielfach sind aber auch die einfachsten Pilaster- oder Leistenrahmen mit flachem oder geraden Sturz beliebt.



Fig. 144. Portal der ehem. Schlosskapelle in Dresden. (Nach Dohme.)

Bei den Fenstern hat sich die spätgotische Form selbst mit Masswerken bis ins 17. Jh. erhalten. So finden sich in Freudenstadt zweiteilige Masswerke einträchtig neben ziemlich wilden aufgemalten Barockrahmen, ähnlich in Bückeburg und noch in den letzten Ausläufern der Gotik in Böhmen. In Wolfenbüttel (Fig. 145) ist sogar der Versuch gemacht, das Masswerk in Renaissance umzusetzen. Die Pfosten sind wieder als Säulchen mit Kapitälen und einer wunderlichen Art Schaftringe besetzt, die Füllung setzt sich aus einem verknorpelten Ast- und Laubwerk zusammen. Das Gewände ist mit reich ornamentierten Bossenquadern umrahmt. Überwiegend hat man jedoch grosse ungegliederte Rundbogenfenster mit rechteckigem Gewände und leichter

Leistenumrahmung angenommen, dazu gern Okulusfenster im Mezzanin oder sonst für Oberlichter, Kuppeln u. dergl. und breitrechteckige für das Erdgeschoss. Wie beim Profanbau wird im spätern Barock und Rokoko die Umrahmung ziemlich üppig und die Giebelaufsätze, Kartuschen und Muschelrahmen mit Engelsköpfen und Putten entwickeln sich daran ganz ähnlich wie bei Portalen.

C. Der Aussenbau.

1. Auch im Aussenbau leben zunächst gotische Remiszenzen weiter, so der Strebepfeiler, der wie eine altheilige Gewohnheit bis Ende 17. Jh. gehütet wird. Dann besonders hartnäckig das grosse Fenster der Hallenkirche. Hierin waltet ganz dasselbe blindkonservative Verhältnis wie beim Pfeiler. Der Emporeneinteilung des Innern hätte es doch entsprochen, mehrere Reihen kleiner Fenster an-

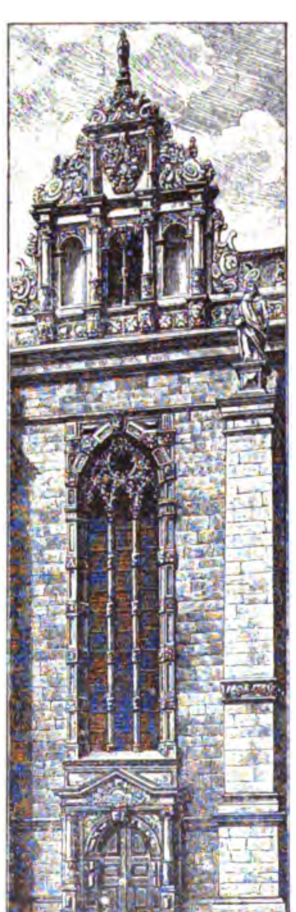


Fig. 145. Marienkirche in Wolfenbüttel. (Nach Dohme.)

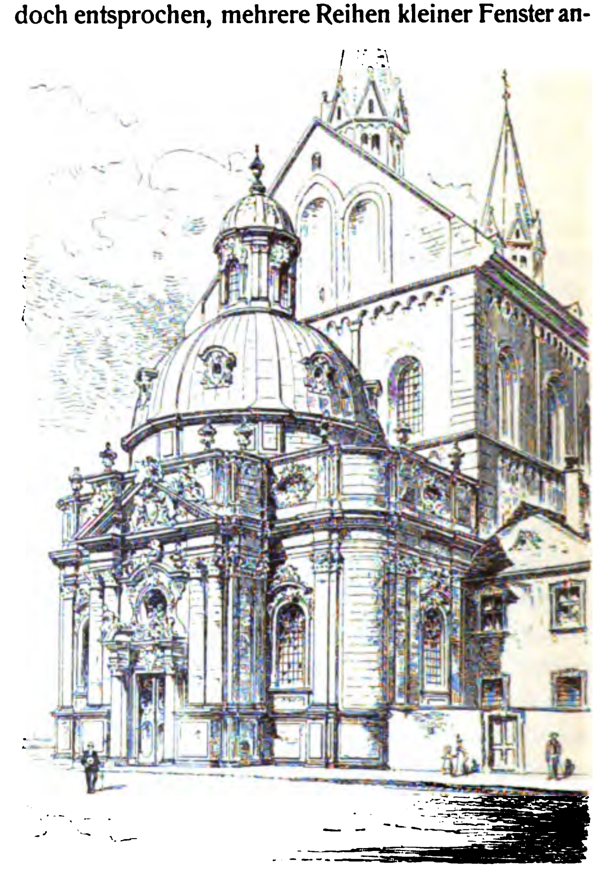


Fig. 146. Schönbornkapelle am Dom in Würzburg. (Nach Gurlitt.)

zulegen und eine klare Geschossteilung durchzuführen wie es bei den Schlosskapellen und im katholischen Barock folgerichtig angewandt ist. Indes ist dieser Schritt immer nur vereinzelt gemacht. Das durchgehende Fenster behauptet sich mit rätselhafter Zähigkeit, ungeachtet, dass die Empore innen das Licht durchbricht und recht unschön auch aussen mit ihrer Rückwand gesehen wird. Die Späteren

trennen wenigstens kleinere Rechteckfenster für das Erdgeschoss ab und Bär bekundet auch hierin sein dunkles Schönheitsgefühl, indem er an der Frauenkirche Querriegel einfügt. Im übrigen hält sich die Gliederung in bescheidenen Grenzen. Statt der Streben werden lisenenartige Pilaster für die Ecken und die Jochteilung eingeführt. Oft fehlen aber auch diese und es sind nur die Ecken durch Wandstreifen oder Bossenquadern bezeichnet. Im Durchschnitt ist das katholische Barock dem evangelischen im Aussenbau überlegen. Neben der senkrechten Gliederung ist die wagrechte oft überaus fein betont, über dem Sockel noch ein hohes Balustergesims und über dem Hauptgeschoss das Mezzanin, bei Emporen und doppelten Fensterreihen auch ein trennender Zwischensims angelegt. Bauten wie das Grazer Mausoleum oder die Schönbornkapelle am Dom zu Würzburg zählen zu dem Besten in Bezug auf äussern Rhythmus (Fig. 146). Den obern Abschluss bildet meist eine Balustrade, die durch Pfeilerchen mit Urnen und Pyramidenaufsatz oder mit lebhaft bewegten Standheiligen unterbrochen wird. Dass in all dem nur Kopien der Palastarchitektur vorgelegt werden, ist deutlich genug und bezeugt nur den bekannten Satz, dass im Grunde die kirchliche Baukunst die Führung längst verloren hatte.



Fig. 147.
Fassade der Theatinerkirche in München.

2. Im Entwurf und Aufbau der Fassade ist das katholische Barock überwiegend zur doppeltürmigen Westfront mit Zwischenhaus zurückgekehrt und selbst die Behandlung der Geschosse erinnert stark an das romanische Schema. Die allgemeine Disposition geht dahin, dass das Zwischenhaus in Breite des Mittelschiffs in zwei Geschossen aufgebaut wird, unten das Portal, darüber ein grosses Fenster, und mit einem Giebelgeschoss oder niedrigem Giebel schliesst, die Türme vor den Seitenschiffen noch ein oder höchstens zwei Geschosse aufsteigen und dann mit einer wälschen Haube gekrönt werden. So schon am Dom zu Salzburg, am straffsten an der Universitätskirche zu Wien und an der Cisterzienserkirche Grüssau. Sonst wird auch die Schiffsfront in ganzer Breite entwickelt und die Türme seitlich der Nebenschiffe angesetzt. (Theatiner in München (Fig. 147), Stift Haug in Würzburg), ein Verfahren, welches in der Strassenansicht gut, in

der direkten Vorderansicht aber recht unorganisch wirkt. Vollends ganz auf malerische Gruppierung abgezweckt ist Fischers Fassade für St. Karl in Wien, in der Mitte ein antikisierender Tempel als Vorhalle, von dem zwei Arme weit ausladen bis zu Pylonen mit offener Durchfahrt, dazwischen die mächtigen Trajanssäulen: das ist doch eine launische Verzettelung der Kraft. Erträglicher ist dann immer noch die Achsenverschiebung der Türme oder die kurvierende Aus- oder Einschwingung des Zwischenhauses, perspektivische Kapriolen, die im ganzen 18. Jh. zum guten Ton gehören. Der protestantische Kirchenbau ist darin schwach. Man kann höchstens die Fassade der Aegidienkirche in Nürnberg als vollwertig anführen.

Die eintürmige Fassade ist im ganzen selten. Ganz besonders gelungen durch den kräftigen abgestuft-pyramidischen Linienschwung ist die der Hofkirche in Dresden. Ähnlich die Garnisonkirche in Potsdam. Dagegen ist auf dem Gebiet der turmlosen Fassade — allerdings meist nach den bessern italienischen Vorbildern — Musterhaftes geleistet worden. Wie kümmerlich die Anfänge waren, offenbart St. Michael in München mit einem Strassengiebel, der etwa im Sinn eines bessern Wohnhauses gedacht ist. Aber wie unvergleichlich schön ist schon die Front von St. Salvator in Wien entworfen[1]), eine Vorhalle mit drei Toren und statuenreicher Balustrade, darüber ein Giebelgeschoss, durch die anlaufenden Zwickel von beiden Seiten gehoben. Trefflicher noch ist die Fassade von St. Martin in Bamberg (Fig. 148), wo das Mittelschiff in der Front sowohl wie in der Höhe ein wohlerwogenes Übergewicht hat und durch die üppigen Friese und tiefen Fenster- und Türnischen eine kraftvolle Licht- und Schattenwirkung entsteht. Eine ganz originelle Schöpfung ist die Front der Pfarrkirche in Bückeburg, im Grund noch ganz gotisch nach dem Hallensystem senkrecht durch Pilaster mit Thermen, wagerecht durch antikisierende Gesimse geteilt, die Giebelschrägen durch phantasievolle Eckfialen und Kartuschen durchbrochen und das Portal wie der Rahmen der Uhr darüber mit einem sprudelnden Formreichtum übergossen: Nach des Verfassers Meinung ein EXEMPLUM RELIGIONIS NON STRUTURAE. Umge-



Fig. 148.
Fassade von St. Martin in Bamberg. (Nach Gurlitt.)

[1]) Vergl. a. K. Lind, die Fassade des Dominikanerklosters in Wien, Mitt. K. K. C. C. XXV. 123.

kehrt, structurae non religionis, würde es durchaus zutreffen. Denn so frei und heiter sind Motive der profanen Baukunst vor- und nachher nicht mehr benutzt worden. Der protestantische Kirchenbau hat für ausgeprägte und bevorzugte Schauseiten überhaupt wenig Sinn. Nur im Ausgang der Epoche erwacht eine krankhafte Vorliebe für die antike Tempelfassade (Ludwigslust 1765, neue Kirche in Berlin, franz. Kirche in Potsdam 1751 u. a.).

In der Detailbehandlung werden über 3 Jh. hin dieselben Mittel ausgespielt. Wagerechte Gliederung durch starke Gesimse, senkrechte durch Halbsäulen und Pilaster, Nischen in den Zwischenfeldern. Durch die Wucht seiner zweigeschossigen Kolonnaden zeichnet sich St. Vinzenz in Metz aus (Fig. 149). Offene Turmgeschosse z. B. bei der Frauenkirche in Dresden. Die Form und Konstruktion der Hauben ist ländlich sittlich In Süddeutschland sind die richtigen Zwiebelformen zu Hause, im Norden halbkuglige, oft von abstossend hässlichem Umriss. Bei massiver Ausführung werden teils Voluten diagonal zusammengestellt (Theatiner, München, Fig. 147), teils Laternen auf Kuppelgewölben. Jedenfalls ist anzuerkennen, dass das Barock im Turm- und Fassadenbau sein Bestes gegeben hat. Namentlich bei den Klosterkirchen in hoher Lage wirken die mächtigen Doppeltürme in feiner Anpassung an den landschaftlichen Rahmen so gut wie die der romanischen Zeit, die sie doch durch die weichen Umrisse noch übertreffen.



Fig. 149. Fassade von St. Vinzenz in Metz. (Nach Messbild.)

D. Das Ornament.

Das anziehendste, was die italienische Renaissance der deutschen Kunst zu bieten hatte, war das Ornament. Erinnern wir uns, wie die Spätgotik mit ihren Stäben, Masswerken und krankhaftem Laube verarmt und verknöchert war. Jetzt wurde ihr ein Formenschatz fertig entgegengebracht, der den Schein höchsten Reichtums mit geschmackvoller, eleganter Ordnung und überraschender Leichtigkeit der Handhabung verband. Denn was die „Kleinmeister" in ihren Ornamentstichen, Entwürfen und Titelblättern mit unversiegbarer Laune entwickeln, ist nichts anderes als ein munteres

Spiel mit angelernten, schon stark stilisierten Formen, die gleichwohl in hundertfacher Wiederholung erfreulich wirken[1]). Was die deutsche Baukunst bisher so gut wie ganz entbehrt hatte, floss ihr nun in breitem Strome zu, das Flächenornament. Die Untersichten der Bögen, das Leisten- und Rahmenwerk, die Zwickel, Gebälke, Pilaster, kurz alle glatten Flächen werden mit einem malerisch gedachten, flachen Dekor überzogen. Die Baukunst selbst bietet — abgesehen von den Portalen und dann den Schlosskapellen — nur geringe Ausbeute, desto reichere alle Ausstattungsstücke. Es ist deshalb angebracht, auf die Elemente des Stils und ihre Entwicklung kurz einzugehen.

1. Die Grundform ist das freie Rankenwerk, langstielige, aus einem Kopf oder einer Knospe hervorschiessende Blätter, akanthus- oder feigenartige, grosse und kleine nebeneinander, dazwischen traubenähnliche Fruchtknoten. Es ist in der Frührenaissance bis gegen 1550 und weiter immer mit Grotesken gemischt (Fig. 150). Es sind dies phantastische Tier- und Menschenköpfe, Drachen und Löwen, Engel und Fischweiber, Delphine, Putten und Landsknechte, alles bunt durcheinander und mit erstaunlicher Leichtigkeit aus dem Laub- und Rankenwerk herauswachsend. Für senkrechte Streifen ist besonders der Blattstengel oder das aufrechte Bäumchen beliebt, aus einer Vase wachsend, durchbrochen von Putten, Fruchtkörben, Schildchen und Medaillons. Seit ca. 1540 tritt hierzu die Maureske (Fig. 151), ein Flechtwerk aus breiten Bändern mit Blatt- und Blumenranken durchzogen, in der Architektur selten, aber darum wichtig, weil sich daraus mit Unterdrückung der vegetabilen Füllung das Beschlägornament entwickelt (Fig. 152). Dies ist das verbreitetste Flach-




Fig. 150. Groteske.

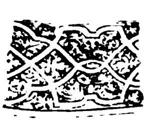


Fig. 151. Maureske.

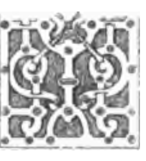


Fig. 152. Beschläge.



Fig. 153. Rollwerk.



Fig. 154. Ohrenknorpel.

muster bis Ende 16. Jh., gerade und gewundene Bänder, flach aus dem Grunde gearbeitet, mit Nagelköpfen an den Berührungsstellen, gleichsam ein ausgeschnittenes und aufgenietetes Blechgitter. Hieraus wieder entwickelt sich das Rollwerk, wobei die Bänder aufstehen, auseinandergeschnitten und durcheinandergesteckt werden und sich an den freien Enden zu Schneckenvoluten zusammenrollen (Fig. 153). Es kommt zwar auch an Friesen und Kapitälen vor, dient aber recht eigentlich zur Umrahmung der Kartuschen, Schrifttafeln, Wappenschilde u. dergl. Nimmt man hinzu, dass das Figürliche auch ausserhalb der Groteske in der Art von Bildnismedaillons, spielenden Putten, Menschen- und Tierkämpfen, symbolischen Frauen u. dergl. mit wachsender Freiheit eingeführt wird, wozu noch Trophäen, Füllhörner, Fruchtschnüren, Festons und mancherlei Embleme kommen, so muss man gestehen, dass die Renaissance einen Vorrat von Formen zur Verfügung hatte wie vor ihm kein anderer Stil.

Indes gerade der Reichtum erwies sich genau wie bei der Hochgotik als lästig und die Naturform als zu wenig subtil. Und so beginnt schon seit Anf. 17. Jh. die Aussonderung und Verballhornung unter Führung der Tischlerarchitekten (s. o. S. 14), unter denen Wendel Ditterlein der Hauptsünder ist. Das Rollwerk wird weit bevorzugt, aber überall in gedrückt ovalen, möglichst unerwarteten und unschönen Kurven gezogen, höckerig ausgebaucht und an den Enden in gequetschte Spiralen und Ohren gelegt. Man hat dies durch und durch barocke Ornament mit Knorpelwerk bezeichnet (Fig. 154) und wahrhaft scheusslich wirkt es, wenn nebenher noch eine Art

[1]) A. Lichtwark, das Ornament der Kleinmeister Jb. kgl. pr. Ks. V. 78. — Ders., der Ornamentstich der Frührenaissance. Berl. 1888. — G. Hirth, der Formenschatz d. Ren. Lpz. 1877—78.

Akanthusranke oder selbst Masken und Engelsflüchte in derselben trostlosen Manier ausgeführt werden. Das Musterbeispiel ist die Marienkirche in Wolfenbüttel seit 1608, wo die Dachgiebel, die Masswerke, die Balusterpfeiler, ja selbst die Eckquadern damit bedeckt und allerhand verknorpeltes Getier, Löwen, Drachen, Schlangen, Eidechsen, Delphine, Kaninchen, Schwäne, Pelikane u. dergl. eingenischt werden, ein Monument verirrter Phantasie, wie Deutschland kein zweites hat (Fig. 145). Das Knorpelwerk hat sich in zunehmender Verkümmerung bis zum Ausgang des grossen Kriegs gehalten. Die Erscheinung hat sehr viel Verwandtes mit dem modernen Jugendstil, dessen Leitmotiv, die „moderne Linie" geradezu als eine Auferstehung des Ohrenknorpels gelten kann.

2. Über das Ornament des Barock und Rokoko[1]) sind teilweise schon oben (S. 141) einige Andeutungen gemacht. Muss man zugegeben, dass sich die deutsche Kunst aus eigener Kraft nicht aus der tiefen Verirrung des Geschmacks erheben konnte, so wird man auch das Verdienst der Italiener anerkennen, wieder lebhaftere, reinere Zierformen übermittelt zu haben. Voran ist es der Akanthus, der das Ornament auf allen Gebieten beherrscht und sich in abgestufter Reinheit bis Ende 18. Jh. behauptet (Fig. 155). Daneben wird der Lorbeerstab für Umrahmungen, der Ölzweig und die Palme für Flächenfüllungen häufig herangezogen. In dieser Schule und unter Anregung des jungen französischen Rokoko erwacht um 1700 die neue, glänzende Epoche des naturalistischen Ornaments. Nicht nur, dass die Elemente der Frührenaissance, die Groteske und Maureske mit all ihren figürlichen und linearen Eigenheiten neu aufleben, nein auch die Pflanzenwelt mit allen nur irgend brauchbaren Motiven kehrt wie in den besten Zeiten der Hochgotik in das Ornament ein und ebenso wird die menschliche Figur, der schöne Frauenleib und der dicke Putto, die ganze Welt der Vierfüssler und Vögel, das Vielerlei menschlicher Geräte, ja selbst die anorganische Natur, Felsen und Muscheln, Stangen und Gitter in die Ziersprache eingeführt (Fig. 156). Was auf diesem Gebiete die bayrischen Stuckisten geleistet haben, hält den Vergleich mit jeder Kunst der Welt aus. Die Formsprache eines Joh. Bapt. Zimmermann ist allein ein Kompendium des Orna-



Fig. 155. Theatinerkirche in München.

[1]) C. Gurlitt, das Barock- und Rokokoornament Deutschlands, Berl. 1889. — E. Kumsch, Barock- (resp. Rokoko) Ornamente. 1885.

ments. Freilich drängen sich zwei Bedenken auf; einmal das naive Nebeneinander von öden Stilisierungen und frischen Naturformen und dann die völlige Zuchtlosigkeit der Disposition. Denn, dass die ruhige Wirkung des Ornaments wesent-



Fig. 166. Inneres von St. Paulin in Trier. (Nach Messbild).

lich auf der Wiederkehr gleichartiger, symmetrischer Elemente beruht, ist diesen phantasievollen Meistern völlig aus dem Bewusstsein geschwunden.

Das Rokoko [1]), welches an der Neugeburt des Naturalismns einen so grossen Anteil hat, endet, wie wir schon bemerkten, in der ödesten Stilisierung, die man sich nur denken kann, im

[1]) P. JESSEN, das Ornament des Rokoko u. s. Vorstufen, Lpz. 1884.

zackigen Felsen- und Muschelwerk. Es ist fast rätselhaft, wie ein derart geistloses Ornament die besten Köpfe fesseln und verwirren konnte. Aber man erkennt daraus, dass die schönste „genetische Entwicklung", die der Geschichtsschreiber sich zurechtlegt, auch einmal von einer kranken Mode mit elementarer Wucht durchkreuzt wird.

Die Regeneration antiker Formen, welche die klassizistische Richtung hervorbrachte, besteht wesentlich in der Verneinung des barocken, immerhin persönlichen und erfindungsreichen Stils. Und überblickt man die Entwicklung des Jahrtausends von Karl d. Gr. bis zum Zerfall des hl. römischen Reichs, so könnte man der Meinung sein, dass das letzte Votum der Geschichte auf unbedingte Unterwerfung unter die Antike gehe. Aber man darf hierbei den mächtigen Unterton nicht überhören, dass der deutsche Geist in jeder Epoche nationaler Erstarkung sich aus den Fesseln derselben herausgearbeitet hat. Als reifste, zur freien Selbständigkeit gelangte Frucht dieses Strebens wird doch immer die Gotik des 13. Jh. erscheinen. Und es ist begreiflich, dass die Architekten der Gegenwart immer wieder an die Werke dieser glorreichen Zeit anknüpfen, um die Wiedergeburt eines nationalen Stils in die Wege zu leiten.

Anhang.

An- und Einbauten, Kapellen, Klöster und Friedhöfe.

I. Chorschranken und Lettner.

1. Die Abgrenzung und Einfriedigung des Altarraums durch Schranken (cancelli) ist feste, altchristliche Gewohnheit und als solche schon von der fränkischen Kirche übernommen worden. Im Bauschutt von St. Peter zu Metz fanden sich die umfangreichen Reste einer Altarumschrankung, etwa meterhohe Steinplatten mit flachen Schnur- und Bandornamenten bedeckt, welche zwischen pilasterartige Pfeiler gespannt waren, und auch auf dem St. Galler Bauriss sind sämtliche Altäre von Schranken eingefasst. Als das Altarhaus östlich hinausgerückt wurde (s. o. S. 40), fiel naturgemäss die seitliche Umschränkung fort und es blieb nur die Querschranke zwischen den östlichen Vierungspfeilern. Jene tritt aber überall da wieder auf, wo der nunmehr durch die Krypta erhöhte Chor in die Vierung übergreift, so bei einer grossen Zahl von Domen und Stiftskirchen des 12. und 13. Jh. Die Konstruktion ist überall dieselbe. Auf der ungegliederten Apsismauer wird eine 1,50—2 m hohe Steinbrüstung mit kräftigem Fuss- und Randgesims aufgesetzt, die durch eine angeblendete Zwergarkatur unterteilt ist. Durch prachtvolle Fülle der Simse und Arkaden ragt die Schranke des Domes in Trier hervor. Die Blenden sind in einzelnen vornehmen Beispielen wie in Bamberg, St. Michael in Hildesheim, Liebfrauen in Halberstadt mit Skulpturen geschmückt, anderwärts (Mainz, Merseburg, Naumburg) bemalt oder leer. Von den Hirsauern wissen wir, dass sie die Krypta unterdrückten und den Chor gern westwärts bis zum ersten Pfeilerpaar des Langhauses vorrückten. Leider ist gerade bei den wichtigsten Denkmälern die Art der Einfriedigung nicht mehr ersichtlich. Das einzige Hamersleben bietet noch die ca. 2,50 m hohe Schranke, welche aussen ebenfalls in Blendarkaden (mit meist zerstörten Aposteln in Stuck) gegliedert war, ausserdem aber auf Mittelsäulen eine Hochwand trägt, die die Kreuzarme für das innere Raumbild gänzlich ausschaltet. Günstiger ist die Anlage in Halberstadt, wo auf der Schranke eine niedrige, offne Kleinarkatur steht. In der Gotik findet die Einfriedigung nur bei den Chören mit Umgang statt und da auch gewöhnlich nur, soweit die Chorstühle reichen wie in Köln. Völlig umfriedet, eine Kirche in der Kirche, ist dagegen der Chor des Domes in Halberstadt. In der Renaissance und später wird die Abschliessung, soweit sie durch die Planbildung nötig war, durch die Rückwände des Chorgestühls oder durch Eisengitter bewerkstelligt.

2. Der Lettner (von Lektorium, auch Odeum oder Doxal, Toxal) ist ganz allgemein die den Chor gegen das Schiff abschliessende Schranke, mit einer oder zwei Lesekanzeln oder einer Sängerbühne. Der Aufbau desselben hängt wesentlich von der Höhe des Chors, dem Fehlen oder Vorhandensein einer Krypta und etwaigen Treppenanlagen ab. Die einfachste Art dürfen wir in Bürgelin voraussetzen, wo zwei seitliche Ambonen (der nördliche mit zierlicher Säulenstellung ist noch erhalten) durch eine Schranke in Brusthöhe verbunden waren. In Maulbronn ist diese Schiedmauer höher, zwischen das 6. Pfeilerpaar gestellt, von zwei Türen durchbrochen und mit (bemalten) Nischen belebt, aber ohne Ambo und Bühne. In gleicher Flucht waren die Seitenschiffe abgeschränkt. In Wechselburg stand eine Kanzel in der Mitte frei auf Säulchen aus einer Abschlusswand mit seitlichen Türen heraus, die einen Bilderfries und als Krönung das Triumphkreuz trägt. Viel umständlicher ist die Anlage schon in Naumburg-Ost. Hier ist als Kopfstück der Krypta eine noch über den Chorfussboden erhöhte und umfriedete Sängerbühne soweit aus der Vierung vorgekragt, dass sie unterwölbt und vorn auf drei Säulenbündel gestellt werden musste; unter ihr der Kreuz- und zwei Seitenaltäre auf hoher Stufenlage, zwischen den Altären zwei Türen mit Stufengängen zum Chor und von da rückwärts zur Bühne. Ebenda vor dem Westchor (Fig. 157) finden wir dagegen (wohl nach einem untergegangenen französischen Muster) [1]) eine mit reizenden Blendarkaden und Bildfries gegliederte Schiedmauer, die übergiebelte Tür in der Mitte, rückwärts zwei heraustretende Treppenspindeln, welche zur beiderseits über die Mauer etwas vorgekragten Sängerbühne emporführen. Eine Kombination der beiden Naumburger Typen liegt ungefähr in Gelnhausen vor, wo die Bühne in drei Seiten auf Säulchen vortritt, darunter der Kreuzaltar, der Chor durch zwei Türen zugänglich; und noch genauer schliessen sich an Naumburg-Ost die zahlreichen Lettner der Bettelordenskirche an. Denn bei diesen führte das liturgische Bedürfnis mehr als anderswo auf eine reinliche Scheidung zwischen der Priesterkirche, wo die Brüder ihren geistlichen Übungen un-

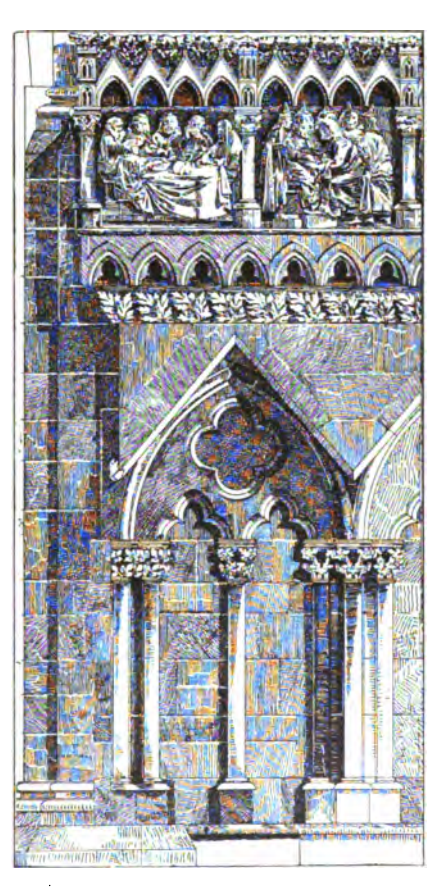


Fig. 157. Westlettner in Naumburg.

[1]) Eine Spielart dieses frühgotischen Typs bietet die Kirche von Valeria in Sitten mit vier Blendarkaden, mittlerer Tür, die Treppe aber im Innern des Mauerwerks aufsteigend. Vergl. W. Effmann, die Kirche von Valeria in Sitten und ihr Lettner, Zs. f. chr. K. XVI. 130.

gestört obliegen konnten und der Laienkirche, die dem grossen Haufen offenstand, und den Bettelorden ist es hauptsächlich zu danken, dass der Lettner, dessen bauliche Berechtigung eigentlich mit der Unterdrückung der Krypta fortfiel, sich bis zum Ausgang der Gotik wachsender Vorliebe erfreute, ja vielfach noch nachträglich eingeschoben wurde. Wie bemerkt finden wir hier meist die Schiedwand mit seitlichen Türen, davor die Säulchenbündel, welche die unterwölbte Bühne tragen und unter ihr einen oder mehrere Altäre, so bei den Predigern und Barfüssern in Erfurt und Basel, bei den Predigern in Gebweiler, bei den Barfüssern in Rothenburg o. T. und Esslingen, in Jung-St. Peter und St. Wilhelm zu Strassburg, in den Domen zu Lübeck (mit reichgeschnitzter Holzverkleidung), Meissen, Magdeburg, Münster, Stendal u. a. m.

Fig. 158. Lettner in Halberstadt. (Nach Messbild.)

Es braucht wohl nicht besonders bemerkt zu werden, dass sich die gotische Kleinarchitektur sehr lebhaft in Giebeln, Wimpergen, Fialen, Masswerken und Skulpturenschmuck an diesem Bauteile entfaltete. Das reichste Beispiel dieser Art bietet der Dom in Halberstadt (Fig. 158) mit einer prachtvoll malerischen Gruppierung. Auf der einfacheren Linie etwa von Wechselburg — Schiedwand mit vorgezogener Lesekanzel — halten sich die Lettner von Friedberg i. H. und zu Havelberg. Noch reduzierter ist die Anlage in St. Elisabeth zu Marburg, eine in Architektur aufgelöste Altarrückwand, die das Triumphkreuz trägt. Das Lektorium ist auf einen erhöhten Auftritt hinter den Altar verlegt und durch eine Bogenweite gegen das Schiff geöffnet. Eine etwas geringere Wiederholung dieses Musters in Haina. In demselben Geiste, als dekorativ wirksame Altarrückwand ist eins der jüngsten Werke,

der Lettner in Hildesheim von 1546 (Fig. 159) in feinen Renaissanceformen ohne Bühne und Kanzel entworfen. Dagegen das letzte bekannte Beispiel im Münster zu Freiburg um 1600 bot wieder die Sängerbühne auf vorgestellten toskanischen Säulen. — Übrigens ist eine grosse Zahl von Lettnern im Lauf der Zeit beseitigt und zerstört worden wie der frühgotische mit prachtvollen Bildhauerarbeiten im Münster zu Strassburg;[1]) andere sind als Orgel- und Sängerbühnen versetzt worden (Freiburg, St. Maria im Kapitol); denn schon aus ästhetischen Gründen war die



Fig. 159. Lettner in Hildesheim.

völlige Zerstörung der inneren Raumeinheit auf die Dauer und allgemein nicht zu ertragen. Ausserdem musste aber in jeder Konfession eine der grundlegenden liturgischen Forderungen möglichst befriedigt werden, nämlich der gläubigen Gemeinde den Blick auf den Hochaltar freizugeben.

[1]) Rekonstruktion von Knauth, „ein verschwundenes Kunstwerk," Dpfl. IV. 102.

II. Die Sakristei.

Ein mit dem Chor in naher Verbindung stehender Raum, der als Warte- und Ankleidekammer diente, zugleich auch Behältnisse und Schränke für den Ornat und die hl. Gefässe bot, gelegentlich auch zur Aufbewahrung der Kirchenkasse und der Urkunden benutzt wurde, erwies sich frühzeitig als notwendig. Schon auf dem Plan von St. Gallen ist an der Südseite zwischen Chor und Querhaus eine heizbare Sakristei (sacratorium) mit einem Kredenztisch (mensa sacrorum vasorum), darüber im zweiten Geschoss die Paramentenkammer (supra vestium ecclesiae repositio) eingefügt. Dahinter war noch ein besonderes Haus für das Backen des Weihbrotes und das Pressen des hl. Öles geplant, Verrichtungen, die sonst auch noch in die Sakristei verlegt wurden. Demnach sind die Bezeichnungen sehr vielseitig, sacrarium, secretarium, sacratorium, armarium, paratorium, vestiarium, gozophylazium, auch meditatorium, salutatorium, denen die deutschen Almerei, Garvehaus, Ger- oder Tres-(Trost)kammer, Schatzkammer etc. entsprechen. Der Platz südlich oder nördlich vom Chor ist für alle Zukunft mit wenig Ausnahmen beibehalten worden. An grösseren Kirchen finden sich manchmal doppelte Sakristeien, an kleineren pflegen sie wenigstens in romanischer Zeit noch zu fehlen. Im Barock sind gewöhnlich mehrere Dienst- und Verwaltungsräume um den Chor gruppiert. Die bauliche Ausgestaltung lässt als gemeinsamen Zug nur die durchgehende Einwölbung erkennen und in der Spätgotik hat man gerade in Sakristeien reiche Stern- und Netzgewölbe ausgeführt; dann pflegte man Wandnischen, Wandschränke und ein Ausgussbecken (Piscina) anzubringen. Letzteres bezeichnet J. Müller mit „Kirchenferger", welcher eine Öffnung „wie ein Hennen Ay" zur Aufnahme alles Abfalls haben soll. Auch ist vielfach ein Altar und vereinzelt ein Sakramentsschränkchen aufgestellt. Nach der Reformation hat man evangelischerseits gern alte Apsiden oder Seitenkapellen als Sakristeien abgetrennt und eingerichtet, sonst aber zumal in kleineren Kirchen auch kleine Holzeinbauten mit Gittern und Schiebfenstern, die zugleich als Beichtstühle dienten, an eine der Altarseiten gestellt.

An der Südseite des Langhauses am Dom zu Halberstadt zieht sich über dem Kreuzgang ein hoher gewölbter Raum, der Zither (Syter, Siter) hin, worin wohl von Anfang der reiche Domschatz aufbewahrt wurde. Ähnliche Nebenräume finden sich unter demselben Namen am Dom zu Magdeburg und an der Stiftskirche zu Quedlinburg.

III. Kapellen.

Wir haben bei der Entwicklung des Kirchenbaues mehrfach auf die Angliederung ganzer Kapellenreihen teils um den Chor (S. 50, 105), teils um das Langhaus (S. 142) hingewiesen und unter dem Kapitel „Centralbau" bereits mehrere Gruppen einzelnstehender Kapellen behandelt. Die Formen und Arten sind damit aber in beiden Beziehungen noch nicht erschöpft.

1. Zunächst wurden innerhalb der Kirchen nach Bedarf kleinere Oratorien abgetrennt etwa Kreuzarme oder einzelne Joche der Seitenschiffe, teils durch Schiedmauern zwischen den begrenzenden Pfeilern, teils durch Schranken oder Gitter. In dieser Hinsicht hat sich namentlich der Totenkult fruchtbar erwiesen, indem Grabtumben oder Epitaphien von Bischöfen, Fürsten und

edlen Geschlechtern in derart abgeschlossenen Räumen aufgestellt und damit dem allgemeinen Gebrauche entzogen wurden. Andrerseits führte auch das Aufkommen neuer Kulte, so des hl. Leichnams, des hl. Blutes, der hl. Anna u. a. zu allerhand Einbauten. Schliesslich suchten auch die zahlreichen kirchlichen Vereine und Bruderschaften, die Zünfte und Gilden, die ja im Mittelalter durchaus kirchlich organisiert waren, eigne Kapellen zu erlangen, wo ihr Patron an seinen Festen gefeiert, die Seelmessen verstorbener Glieder begangen und mancherlei ländlich-sittliche Handwerksbrauch vollzogen wurde. Auch die Patriziergeschlechter errichteten sich hie und da Privatoratorien. Der Clerus unterstützte diese Sonderbildungen im wohlerwogenen eignen Interesse. Denn da die verschiednen Körperschaften den Bau und die Ausstattung ihrer Kapellen aus eigner Kasse bestreiten mussten, mehrten sie gegenseitig wetteifernd den Glanz des Gotteshauses und an Gelegenheiten, sich dankbar zu erweisen, pflegte es nicht zu fehlen. Die Kloster- und Pfarrkirchen der grösseren Reichs- und Hansastädte bieten für all die genannten Fälle reichliche Belege. Die Sitte lebte ja auch in der evangelischen Kirche in nicht gerade anmutiger Weise fort, indem Kirchenpatrone, Rats- und Kaufherren, Beamte und Geschlechter möglichst um den Altar herum ihre „Betstübchen" anlegten. Ja selbst in Dorfkirchen, wo der Adelsstand des Kirchenpatrons gewöhnlich ist, kommt es vor, dass für den fürstlichen Amtmann oder Förster auf einer Empore ein vergitterter Ehrenstand, einem Vogelkäfige nicht unähnlich, angelegt wurde.

Kapellen dieser Art setzten sich natürlich auch aussen um die Kirche an, teils in fester, teils in lockrer Verbindung mit dem Grundstock, wobei der fortschreitende Stilwechsel meist die malerische Wirkung sehr erhöht. Als eins der reizendsten Beispiele darf das Münster in Aachen gelten, wo um die karolingische Pfalzkapelle früh- und spätgotische und barocke Kapellen angesetzt sind.

2. Unter den freistehenden Kapellen gebührt der erste Platz der Marienkapelle[1], welche bestimmt war, bei Kathedralen und Klosterkirchen als Pfarrkirche der engeren Gemeinde, der Stifts- oder Domfreiheit resp. der Klosterfamilie zu dienen. Sie hat in Deutschland nicht die glänzende Entwicklung wie in ihrem Mutterland Frankreich genommen, aber immerhin einige ansehnliche Beispiele aufzuweisen. Voran steht die Liebfrauenkirche am Dom in Trier, über deren Bedeutung schon oben S. 106 gehandelt ist. Weniger ausgedehnt, etwa vom Umfang einer mittleren Dorfkirche, ist die Marienkapelle beim Dom zu Naumburg von ca. 1330. Dagegen in Halberstadt ist dieselbe schon, wie es in Frankreich später üblich war, an den Chor und zwar vor die östliche Polygonseite gerückt.

Bei den Benediktinern diente die Marienkirche in erster Linie den Kranken und den vielbeschäftigten Brüdern wie dem Cellarius, Camerarius, Ostiarius, Infirmarius, Magister operis, weshalb auch der Gottesdienst darin weit kürzer war als in der ecclesia maior. Hier hat sie ihren Platz in der Regel, bei den Hirsauern fast allgemein an der Ostseite des Kapitelsaals, so in Hirsau (Neubau seit 1508), Zwiefalten, Allerheiligen zu Schaffhausen, St. Peter in Erfurt, St. Blasien, Ottobeuren u. a. Manchmal wie in Hirsau, Admont, Steingaden ist sie zweigeschossig derart, dass im Oberstock die Bibliothek untergebracht war

3. Um Kathedralen und Stiftskirchen pflegten sich eine Reihe Privatoratorien in Verbindung mit den Kurien zu gruppieren. Die bischöfliche Hauskapelle wurde möglichst an die Wohnräume angesetzt und erscheint in ältrer Zeit als Doppelkapelle wie St. Godehard in Mainz, im Barock als Kirchensaal nach Art so vieler Schlosskapellen. Ein treffliches Beispiel aus der ersten Blüte der Gotik (um 1250) ist in Naumburg erhalten, eine Johanniskapelle, die im Bischofshof an der Mausa stand, jetzt als „Mönchskapelle" auf den Domfriedhof versetzt. Die Kapellen der Domherrnkurien lagen wohl auch meist im Obergeschoss, so die der vielgenannten Ägidienkurie in Naumburg von ca. 1210, ein Quadrat, dessen Untergeschoss zwar kapellenmässig eingewölbt ist aber ohne Merkmale kirchlichen Gebrauchs, während das 'Obergeschoss mit Kuppel eine nach Osten aus der Mauer vorgekragte Apsis besitzt. Ähnlich ist bei Klosterkirchen namentlich der Zisterzienser an die Wohnung des Abtes eine kleine Kapelle angebaut, wofür die Abtskapelle in Pforte um 1240 (Fig. 160), innen ganz in der üppigen Fülle des Übergangsstiles errichtet, eins der glänzendsten Beispiele bietet.

4. Die Krankenkapellen schlossen sich in Klöstern nahe an das Infirmatorium an;

[1]) G. Hager, die Marienkapelle, Zs. chr. K. XV. 193.

ausserdem hatte man aber auch für Gäste und Pilger Fremdenkapellen an oder nahe bei dem Hospitium. Als sich seit den Kreuzzügen durch die Tätigkeit und das Beispiel des Johanniterordens die Fürsorge für die Kranken, die Aussätzigen und Siechen hob und eine besondere Brüderschaft „vom hl. Geiste", 1198 von P. Innozenz III. bestätigt, sich auch über Deutschland verzweigte, entstanden überall in den Städten Hospitäler des hl. Geistes, Siechenhäuser, welche aus hygienischer Rücksicht möglichst vor die Tore und an die fliessenden Wässer verlegt wurden. Auch bei ihnen ist eine Kapelle nahe an den Krankensaal gerückt, die unter dem Titel des hl. Geistes, aber auch des hl. Nicolaus und namentlich im östlichen Deutschland unter dem der hl. Gertrud steht. Das grösste und besteingerichtete Hospital des Ma. ist von Nicolaus v. Cusa 1450 zu Cues a. d. Mosel errichtet, wo sich um einen Kreuzgang die 33 Zellen, 3 gemeinsame Säle und die Kapelle gruppieren. Sonst sind die Anlagen so einfach wie möglich und meist in grossem Verfall auf die Gegenwart gekommen.

5. Brückenkapellen, meist dem Patron der Schiffer und Reisenden St. Nicolaus geweiht, wurden im Ma. in der doppelten Absicht errichtet, einmal den Bau durch den Schutz des Heiligen

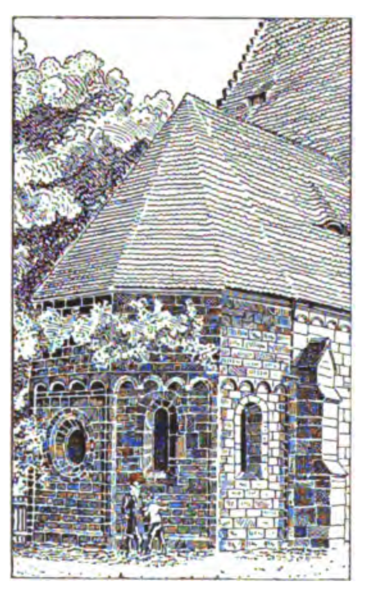


Fig. 160. Abtskapelle in Pforte.

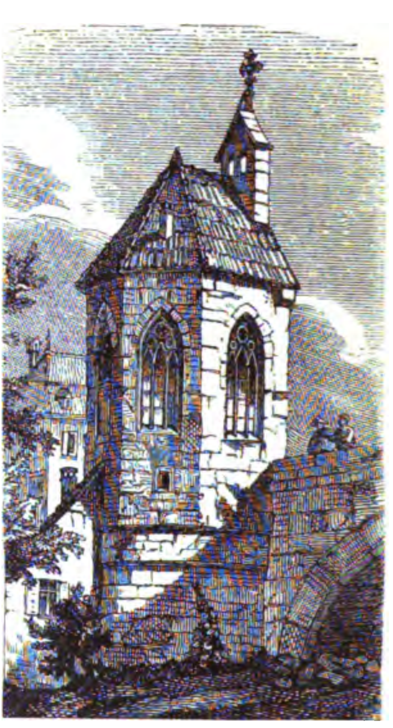


Fig. 161. Brückenkapelle zu Calw.

gegen zerstörende Fluten zu sichern, besonders aber um dem Reisenden Gelegenheit zum Gebet und zur Abladung eines Almosens für den Unterhalt des Bauwerks zu geben [1]). Wir finden solche Kapellen teils am Ufer am Ende der Brücke, teils inmitten derselben auf einem in den Strom vorgeschobenen Pfeiler, seltner in einem Pfeiler selbst ausgespart, wie es 1011 von der Nahebrücke bei Bingen und 1227 von der Edderbrücke bei Fritzlar überliefert ist. Die meisten dieser Kapellen sind längst abgebrochen, so die recht merkwürdige „Gehülfenkapelle" zu Saalfeld mit romanischen Resten, einer gewölbten Krypta mit Opferstock und Oberbau von 1504, daran ein Relief der hl. Kümmernis von 1516 [2]); ebenso die zu Esslingen, welche ziemlich ausgedehnt war und sich an einen über dem Brückenwege errichteten Torturm anlehnte. Auch ein „cluselin mit dem stugk" (Opferstock), auch „Nikolsheisslein off der Brucken" genannt, in Kahla ist längst

[1]) J. Becker, die religiöse Bedeutung des Brückenbaus im Ma. m. bes. Bez. auf die Frankfurter Mainbrücke 1881.

[2]) R. Richter, St. Gehülfen auf d. Brücke, Saalf. 1871.

verschwunden [1]). Wohl die einzige wenigstens vor kurzem noch erhaltene Brückenkapelle war die zu Calw, ein zierliches Bauwerk mit erhobenem Giebelchen (Fig. 161). Mehrfach sind jedoch noch die mit Brücken verbundenen Spitäler oder Spitalkirchen auf unsre Zeit gekommen, so in Kahla von 1486, Jena, Calw, Esslingen u. a.

6. Klausen waren besonders im 12. und 13. Jh. schriftlichen Nachrichten zufolge ungemein häufig. Reklusen, Männer wie Frauen, Ordensleute und Laien siedelten sich teils in der Einsamkeit in dürftigen Hütten oder Höhlen, noch lieber aber bei Kirchen an und wenigstens für Klausen der letzteren Art scheint sich ein gewisser Typus gebildet zu haben [2]). Grimlaicus fordert eine von hoher Mauer umgebene Zelle mit eigenem Oratorium und Gärtchen in der Nähe einer Kirche, in der Mauer ein Fenster, durch welches der Klausner mit seinen Schülern verkehren kann. Cäsarius v. Heisterbach kennt jedoch nur kleine Zellen neben dem Chor einer Kirche, deren Tür nach dem Eintritt und der Einsegnung des Reklusen vermauert und vom Bischof versiegelt wurde und die Paumburger Regel bestimmt, dass die Klause 12 Schuh im Geviert sei und 3 Fenster habe, eins nach dem Chor, „per quam corpus Christi accipiat," eins an der gegenüberliegenden Seite, durch welches der Klausner Speise, und ein drittes mit Glas oder Horn verschlossenes, durch welches er Licht empfange. Aber anscheinend sind die meisten derartigen Anlagen im Laufe der Zeit abgetragen. Nur in der Ruine der Cisterzienserkirche zu Roda S.-A. findet sich noch ein kleiner Nebenraum mit einem Rundfenster nach dem Chor zu, der offenbar als Klause diente und in Voitsberg (Steiermark) findet sich in der Chormauer eine nur 53 × 155 cm grosse Nische mit einer Steinbank und einem Sechspassfenster nach dem Altare, die als Klausnerzelle gilt. Häufiger sind noch die Höhlenklausen erhalten. Man wird hierher unbedenklich die Felsenkapelle in den Externteinen von 1114 rechnen dürfen. Weit älter dürfte der sog. Volkmarskeller bei Kloster Michaelstein a. Harz sein, eine ausgemauerte, gewölbte und mit verschiedenen Weihekreuzen versehene Höhle, die für die Klause der hl. Liutbirg gilt [3]). Sehr lehrreich ist eine etwa dem 13. Jh. angehörige Felsenklause zwischen Tümpling und Camburg, die aus einem grösseren, unregelmässigen Wohnraum und einer kleineren Kapelle mit Altar- und Sakramentsnische besteht. Ähnlich die Oswaldskapelle am Ifinger über Meran und das „Klösterl" am Donauufer bei Kehlheim, eine zur Wohnung und Kirche umgestaltete und noch heute benutzte natürliche Höhle. Dagegen nur an den Felsen angemauert ist eine mit zwei Altären versehene Kapelle im Virgautal. Die Klausen der Waldbrüder, von denen einzelne Exemplare noch im 17. Jh. auftauchen, wie der Alchymist und Heilkünstler Ph. Emmerich v. Stall in Berau, waren wohl immer dürftige Holsnotbauten, von denen keine Spur erhalten ist.

7. Wallfahrtskapellen sind ihrer Entstehung und Gestalt nach ungemein mannigfaltig. Teils hat das christliche Volk ganz spontan altheilige Stätten, Bergesgipfel, Quellen etc. mit Kapellen geschmückt und in Fortführung des germanischen Naturdienstes an gewissen Tagen besucht. Hierher dürften viele der Michaelskapellen zu zählen sein. Teils ist in ähnlicher Weise das Andenken der ersten Bekehrer (Columban, Fridolin, Kilian, Bonifacius) geehrt worden, wobei freilich das historische Recht nicht immer zweifellos ist. Eine andere Gruppe erscheint als Nachahmung oder Übertragung ausländischer Kultstätten, wie die hl. Grabeskirchen, die Kalvarienberge und die noch in neuerer Zeit vielbesuchten Nachahmungen jerusalemischer oder bethlehemischer Andachtsstätten. Ein treffliches Beispiel dieser Art ist das „kleine Jerusalem", welches Gerh. Vynhoven, der Feldprediger Jans v. Werth, der 1650 in Jerusalem war, 1652 auf der Eikerheide bei Neersen errichtete, ein rechteckiger Bau über einem Kalvarienberge und einer hl. Grabkirche, darunter in Kammern und Gängen viele Stätten des hl. Landes. Im Barock nehmen die Lorettokapellen überhand, Nachahmungen des hl. Hauses von Nazareth, das angeblich von Engeln nach Loretto übertragen wurde. Wir finden sie als Einbauten in grösseren Kirchen, so ein prächtiges Exemplar zu Einsiedeln i. Schw., als bescheidenen Vorraum mit der schwarzen Maria und sechs auf die Ge-

[1]) E. Löbe, Narratio de Kapella St. Nicolai etc. Altenb. 1870. Ders. in Mitt. d. Ver. f. G. u. A. zu Kahla I. 247.

[2]) A. Basedow, die Inklusen in Deutschland, Heidelb. 1895, s. a. Globus 1883, 365 u. Mitt. K. K. C. C. XVIII. 128, 180.

[3]) A. Reinecke, das Leben der hl. Liutbirg, Zs. Harz. V. XXX.

schichte des Hauses bezüglichen Bildern von 1775 in St. Maria in der Kupfergasse in Köln, teils freistehend wie in Düsseldorf-Bilk, 1686 von Herzog Ph. Wilhelm als Halle errichtet, 1893 abgetragen, bei Jestetten von 1668, eine Stiftung der Grafen von Sulz u. a. m.

Die Mehrzahl jener hochberühmten Wallfahrtskirchen verdankt indes ihre Entstehung der massiven Wundersucht des gemeinen Volkes. Der Hergang ist fast überall derselbe. Von einem Bürger, Schäfer, Arbeiter wird ein Bild, ein Kreuz, eine blutende Hostie gefunden, eine himmlische Erscheinung gesehen und das erste Heilwunder erlebt. Andere machen dieselbe Erfahrung und errichten eine dürftige Kapelle über dem Wunder. In kurzem verbreitet sich der Ruf des neuen Gnadenortes und der Zulauf aus Nah znd Fern schwillt an mit elementarer Wucht. Nun sucht der Klerus den Betrieb zu organisieren, sammelt die reichen Almosen und beginnt mit dem Bau einer weiträumigen prächtigen Kirche, um welche sich bald Gasthäuser, Messbuden, manchmal ganze Ortschaften ansiedeln.

Das Cisterziensernonnenkloster Heiligengrabe wurde durch Markgraf Otto den Langen an der Stelle gebaut, wo eine 1287 der Kirche in Jerichow von einem Juden gestohlene und misshandelte blutige Hostie gefunden wurde. Das „hl. Blut von Wilsnack" nahm seinen Anfang, als 1383 acht Tage nach dem Brand der Nicolauskirche drei Hostien, jede mit einem Blutstropfen, unversehrt auf dem Altare gefunden wurde, die sich alsbald durch grosse Wunder bezeugten. Grimmenthal entstand 1498 über einem Bildstock der Maria, vor welchem ein Würzburger Hauptmann Heinz Teufel von einem plötzlichen Unwohlsein genesen war. Der besuchteste rheinische Wallfahrtsort Kevelaar verdankt seinen Ruf einem mit der Luxemburger Madonna bedruckten Pergamentblättchen, das Heinrich Busbaum aus Geldern in einem Heiligenhäuschen geborgen hatte, über welchem die Oratorianer 1654 die noch bestehende sechseckige Gnadenkapelle errichteten. In Geldern wurde 1430 an dem Platze, wo man ein Marienbild in einer hohlen Esche gefunden hatte, eine Gnadenkirche errichtet und die Bickenkapelle in Villingen entstand um 1415 über einem Kreuze, das ein Bauer Andreas Nägelin am Wege gefunden und in Krankheit erprobt hatte; sie wurde 1624—33 neugebaut und als Stätte gerühmt „allwo gross und herrlich Miracula beschehen seynd." Der Kult und die erste Kirche der 14 hl. Nothelfer gehen auf die Erscheinung zurück, die 1446 dem Hirten Hermann Leicht bei Gössweinstein zu teil ward. St. Ludanus in Elsass erhob sich über der Stelle, wo angeblich 1202 ein schottiseher Pilger dieses Namens gestorben war. Und die Beispiele lassen sich aus lokalen Überlieferungen unendlich vermehren.

IV. Klosteranlagen.

A. Lenoir, Archit. monastique, Par. 1846. — J. v. Schlosser, die abendl. Klosteranl. des frühen Ma., Wien 1889. — G. Hager, Zur Gesch. der abendl. Klosteranl., Zs. chr. K. XIV. 97ff. S. a. Literatur bei S. 49ff.

Im Gegensatz zu den orientalischen Klöstern, welche die Laurenanlage befolgen, d. h. die Gruppierung der Zellen (Lauren) um einen Hof, in dessen Mitte sich die Kirche befindet, hat sich im Abendlande die klaustrale Gruppierung um einen viereckigen Hof ausgebildet, an dessen Seiten Kirche, Kapitel, Dormitorium, Refektorium etc. liegen. Dies Schema ist von den beiden betriebsfreudigen Orden der Benediktiner und Cisterzienser bis etwa zum 12. Jh. festgelegt, dann mit Beschränkungen auch von den Bettelorden und frühzeitig von den Kanonikern an Stifts- und Kathedralkirchen angenommen und bis zum Ausgang der Gotik festgehalten worden.

Den vollständigsten Einblick in eine grosse Benediktinerabtei des 9. Jh. gewährt uns der Idealplan von St. Gallen (Fig. 162). Hier ist der Kreuzgang a^1 im Süden der Kirche eingefasst im Westen von dem schmalen Sprechzimmer (Parlatorium) c^1 und dem Keller i^1, an welchen die Küche h^1 stösst, im Süden vom Refektorium e^1, dem gemeinsamen Speisesaal und dem Bade- und Waschhaus f^1, im Osten von einem Wohnhaus d^1, das unten als Wärmstube (calefactoria domus,

pyrale), oben als Schlafsaal (dormitorium) bezeichnet ist. Der Kapitelsaal ist in den nördlichen Arm des Kreuzgangs b^1 verlegt; später wurden jedoch die Kapitel in der Wärmstube gehalten, während in dem Kreuzgangarme die abendlichen Lektionen stattfanden, daher er auch mit Steinbänken an der Kirchenmauer hin versehen und mit dem Namen Lesegang (collatio) belegt wurde, so noch bei Hirsauern und Cisterziensern. An der Kirche selbst sind noch angebaut das Gemach des Almoseniers *m*, zwei Vorhallen *n* und *o*, die Pförtnerei *r*, die Vogtei *s* und zwei Warte-

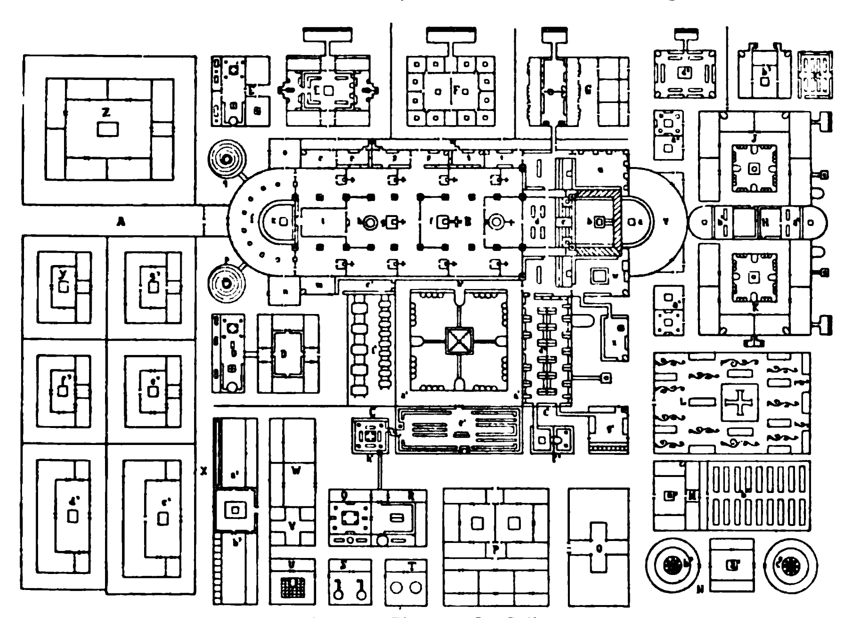


Fig. 162. Plan von St. Gallen.

A Haupteingang
B Kirche
- *a* Paulusaltar
- *b* Marien- u. Gallusaltar
- *c* Eingang zur Krypta
- *d* Sängerchor
- *e* Kanzel
- *f* Kreuzaltar
- *g* Johannisaltar
- *h* Taufbrunnen
- *i* Westchor
- *k* Petrusaltar
- *l* Westparadies
- *m* Almosenier
- *n* Vorhalle für die Conventualen
- *o* Vorhalle für die Schuljugend
- *p* Gabrielsturm
- *q* Michaelsturm
- *r* Pförtnerei
- *s* Schulvogt
- *t* Wartezimmer für Gäste
- *u* Bibliothek u. Schreibstube
- *v* Ostparadies
- *w* Sakristei u. Paramanentenkammer
- *x* Hostien- u. Ölhaus

C Klaustrum
- a^1 Kreuzgang
- b^1 Kapitelsaal
- c^1 Sprechzimmer
- d^1 Wohnhaus der Mönche
- e^1 Refektorium
- f^1 Bade- u. Waschhaus
- g^1 Latrinen
- h^1 Küche
- i^1 Keller u. Kammern

D Armen- u. Pilgershaus mit Küche u. Bäckerei
E Hospitium mit Küche, Keller, Brau- u. Backhaus
F Schule
G Abtei mit Küche, Keller u. Backhaus
H Doppelkirche für Novizen u. Kranke
I Krankenhaus
- a^3 Küche u. Bad
- b^3 Arztwohnung
- c^3 Medizingarten

K Novizenschule m. Küche u. Bad
L Friedhof
M Gärtnerei mit Gärtnerhaus (a^5) u. Gemüsegarten b^5
N Geflügelhof mit Wärterhaus a^6, Hühnerhaus b^6 u. Gänsehaus c^6
O Scheune
P Handwerkerhaus
Q Brauerei
R Bäckerei
S Stampfmühle
T Mahlmühle
U Malzdarre
V Gerstenscheune
W Böttcherei u. Drechslerei
X Stallungen für Pferde a^7, Ochsen b^7, Kühe c^7, Stuterei d^7, Ziegen e^7, Schweine f^7 u. Schafe g^7.
Y Gesindehaus
Z Fahrnisschuppen.

zimmer *t*, im Osten die Bibliothek *u*, darüber die Schreibstube, andererseits die Sakristei *w*, darüber die Paramentenkammer. — Diese innere Baugruppe ist nun von einer äusseren rings umstanden, die durch kleinere und teilweise selbständige Haushaltungen gebildet wird: im Norden die Herberge *E*, die Schule *F* und die Abtswohnung *O*, im Osten das Krankenhaus *I* und das Noviziat *K*, zwischen beiden eine Doppelkirche *H*, der Friedhof *L*, der Garten *M* und Geflügelhof *N*, im Süden die Scheuer *O*, das Handwerkerhaus *P*, Brauerei *Q*, Bäckerei *R* und zwei Mühlen *S*, T, im Westen die Malzdarre *U* mit der Gerstenscheune *V* und der Böttcherei *W*, neben der Kirche das Armenhaus *D* und neben dem Haupteingang die Ställe *X* und Schuppen *Z*. Man sieht hieraus leicht, dass mit praktischem Sinn und geübter Erfahrung die sachlich zusammengehörigen Bauten möglichst nebeneinander gestellt wurden. Wesentliche Abweichungen davon ergaben sich in der Folgezeit nur daraus, dass die ganze äussere Gruppe der Wohn- und Wirtschaftsräume mehr nach der Seite des Kreuzgangs und der Friedhof an die nunmehr freie Seite der Kirche rückte. Der Kapitelsaal hat seinen festen Platz am Osttrakt des Kreuzganges und ist mit einem Lehrsaal für die Novizen (Auditorium) verbunden, deren Wohnung östlich dahinter neben dem Krankenhaus liegt. Über die an das Kapitel stossende Marienkapelle vergl. S. 167. Refektorium, Küche und Keller behalten ihren Platz meist wie in St. Gallen. Die Abtei wird gern etwas weiter von der Klausur abgerückt und noch freier ist die Disposition der Gast-, Handwerker und Wirtschaftsräume, wobei natürlich das Gelände stark in Frage kommt. Bezeichnend für diese Verschiebungen ist der für die deutschen Reformer folgenreiche Plan von St. Peter in Hirsau und für die Cisterzienseranlagen etwa der Plan von Maulbronn (Fig. 163). Hier finden wir neben Hirsauer Eigenheiten wie der Vorhalle *a*, dem Scheerbrunnen *f* im Kreuzgang, doch auch manche Neuerungen wie die Vermehrung der Refektorien und den Arkadengang, der von der Vorhalle am Keller *i* vorbei zum Laienrefektorium *g* führt, zwischen beiden ein Durchgang zur Klausur. Das Sommerrefektorium (Rebenthal) *h* ist hier senkrecht auf den Kreuzgangarm gestellt, daneben die Heizung. Ein Winterrefektorium lag über dem Keller. Am Osttrakt ist ein Vorratshaus *k* weit herausgerückt, daneben lag die frateria *l*, ein Brüdersaal für dienstfreie Stunden, später als Schreibstube und Geisselkammer benutzt. Eine Art Wandelhalle (parlatorium) führte östlich weiter hinaus zur Abtei *o*. Der Kapitelsaal *m* hat hier eine kleine Johanniskapelle *n* und daneben die Sakristei. — Die Befestigung der Klöster war in den ersten rohen Zeiten und noch weit hinein in das Mittelalter ein Gebot der Selbsterhaltung. So finden wir den ganzen Bezirk von einer hohen Ringmauer mit Zinnengang und Ecktürmen umzogen, das Tor ebenfalls mit einem Wehrturm überbaut und durch eine Zugbrücke gesichert. Auch wurden, wenn es die Gelegenheit bot, nasse Gräben angelegt. Bedeutendere Reste finden sich noch in Maulbronn, Mildenfurth u. a. Doch ist auch hier wie bei den Festungskirchen die Wehr später meist abgetragen und das Material muss in alten Abbildungen gesucht werden. Die Ringmauer diente natürlich auch wesentlich dazu, den Verkehr mit der Aussenwelt abzusperren und den Konvent und die Klosterfamilie zusammenzuhalten.

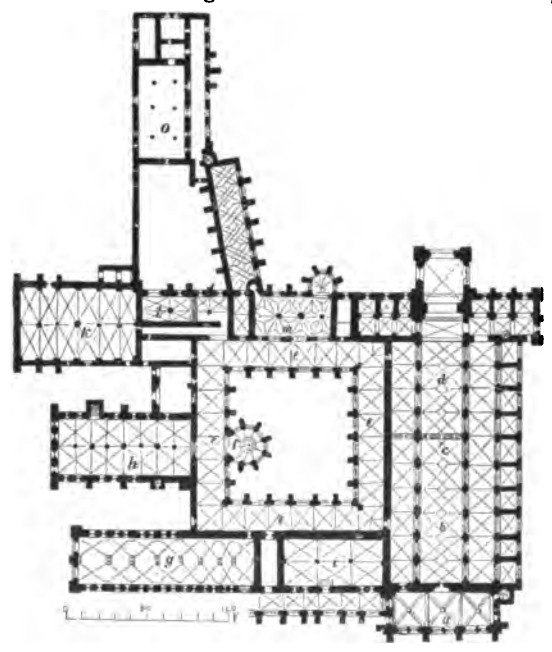


Fig. 163. Plan von Maulbronn.

Die Klöster der Bettelorden werden nach ihrer Lage in den Städten und beim Mangel des landwirtschaftlichen Betriebs auf viel engeren Raum zusammen-

gezogen. Wir finden meist nur die notwendigen Baulichkeiten um den Kreuzgang und einen Vorhof mit Pförtnerei, Krankenhaus, Priorat, Noviziat, Herberge und Gärtchen. Die Zellen sind ganz allgemein im zweiten Geschoss über dem Kreuzgang angeordnet oder auch, wenn der gemeinsame Schlafsaal aufgegeben wurde, an dessen Stelle verlegt derart, dass sie durch einen mittleren Korridor mit grossen Fenstern an den Stirnseiten in zwei Reihen geschieden wurden. Diese Fassung liegt auch bei den meisten Klausuren der Kanoniker vor. Doch ist zu bemerken, dass diese seit dem 13. Jh. mehr und mehr die Klausur und das gemeinsame Leben den Vikaren überliessen und sich um die Stifts- oder Kathedralkirche in getrennten Kurien ansiedelten.

Die Karthäuser, welche das mönchische mit dem Einsiedlerleben verbanden, hatten an dem üblichen Kreuzgang nur ein Konventsgebäude. Ihre Klausen befanden sich meist östlich von der Kirche durch kleine Gärtchen getrennt rings an der Mauer des viereckigen gemeinsamen Friedhofs, so an der ersten deutschen Gründung zu Seiz in Steiermark von 1169, zu Wedderen in W. u. a. Indessen führte offenbar die Rauhigkeit des Klimas dazu, auch den Friedhof mit einem Wandelgang, einem zweiten Kreuzgange zu umgeben, so dass die Klausen ausserhalb desselben zu liegen kamen, mit der Stirnseite angelehnt und durch eine Tür vom Kreuzgang aus zugänglich waren; so finden wir es in Nürnberg (jetzt der Kern des germanischen Museums), in Ostheim, in Köln und Basel. An beiden letztern Orten führen die Kreuzgänge den Namen Galilaea major und minor, letztere nur an Sonnabenden als Kapitel- und Beichtsaal und an Festtagen zu gemeinsamem Verkehr benutzt.

Eine besondere Architektur entfaltete sich bloss am Kreuzgang, Kapitelsaal und Refektorium.

Der Kreuzgang (ambitus) umschliesst einen offenen Garten (Grashof, Gras), der auch vielfach als Begräbnisplatz des Konvents benutzt wurde (coemeterium) und dient als trockner Verbindungsgang zwischen den Klostergebäuden und der Kirche, zur Entfaltung von Prozessionen und zum Lustwandeln der Konventualen. Seine Lage ist gewöhnlich südlich von der Kirche; nur bei Raummangel an dieser Seite wird er nördlich wie in Pforte, östlich wie bei St. Gereon und der Kapitolskirche in Köln, dem Dom in Paderborn und Hildesheim oder westlich wie bei Liebfrauen in Halberstadt angelegt. Einen nördlichen und südlichen Kreuzgang hatte der Dom in Naumburg. Baulich erscheint er als Zusammensetzung von vier überwölbten Wandelhallen (porticus), welche durch breite Arkadenbögen gegen den Hof geöffnet sind. In der Mitte jeder Seite ist wie schon auf dem St. Galler Plan eine Tür angeordnet, mit der gegenüber liegenden durch einen Pfad verbunden. Die Arkaden erscheinen noch eng, fensterartig bei dem ältesten erhaltenen Beispiele auf dem Nonnberge bei Salzburg, sie erweitern sich aber bald und werden seit Anf. 12. Jh. wie beim Grossmünster zu Zürich mit einer Kleinarkatur auf einfachen, dann auf gepaarten Säulchen ausgefüllt. Diese Arkaturen, zu denen noch die Eck- und Mitteldienste der Pfeiler und die Wandstützen oder Konsolen treten, sind im Übergang und in der Frühgotik in jener ungemein frischen, zierlichen und doch kraftvollen Weise behandelt, der wir schon bei den Mauerblenden, Triforien und Zwergarkaden begegneten (Fig. 164). Prachtstücke dieser Art finden sich noch in grosser Zahl, so beim Dom und St. Matthias in Trier, bei St. Emmeram in Regensburg, in Maulbronn (Fig. 44), in Klosterneuburg, Heiligkreuz u. a., offne Arkaturen auch im Obergeschoss beim Dom in Hildesheim, in Gernrode und Asbeck. In der späteren Gotik gehen die Arkaturen in das Pfosten- und Masswerk der Fenster über und werden vereinzelt (Paderborn) auch mit Glas ausgesetzt.

Ein Brunnenhaus am Kreuzgang, das in Form einer kleinen Rundkapelle in den Hof hinaustritt, finden wir zuerst aus dem 11. Jh. bei Liebfrauen in Magdeburg, dann mehrfach bei Hirsauern (St. Peter in Hirsau) und Cisterziensern (Maulbronn, Heiligenkreuz, Lilienfeld, Zwetl), hier meist schon in gotischen Formen. Der Name Tonsur (Scherbrunnen), wie Ordensgewohnheiten, belehren uns, dass hier aller drei Wochen den Mönchen Haar und Bart geschoren und am Gründonnerstag die Fusswaschung (mandatum Joh. 13, 34) vollzogen wurden. Dementsprechend sind auch zu Seiten des Brunnens mehrfach Ausgussbecken angeordnet und vereinzelt wird von einem Trog (lavatorium) zum Waschen der Toten berichtet.

Der Kapitelsaal (capitulum, conventus) hat seinen typischen Platz am Ostarm des Kreuzganges. Er diente der regelmässigen Vorlesung eines Kapitels der Ordensregel nach der Matutin, geschäftlichen und richterlichen Verhandlungen unter Vorsitz des Abtes und hat mehrfach ringsumlaufende Steinbänke. In der Regel ist er gewölbt, bei grösseren Konventen auf einer mittleren Säulenreihe zwei-, seltener dreischiffig. Beim Dom zu Halberstadt ist er in offenen Arkaden an den Kreuzgang gebaut, sonst häufig mit gepaarten Fenstern oder längeren Fensterarkaden gegen

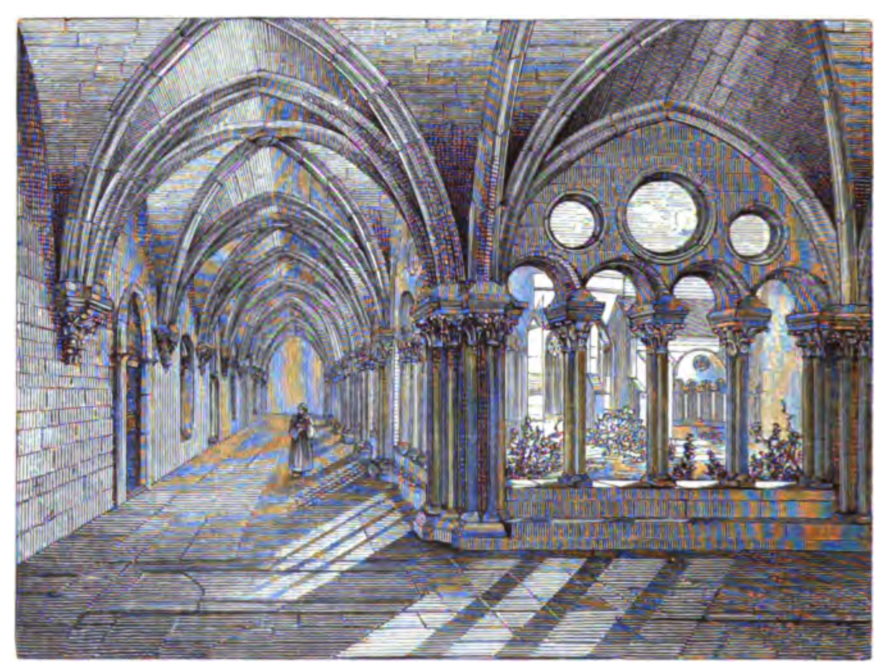


Fig. 164. Kreuzgang in Heiligenkreuz.

ihn geöffnet (Hirsau, Alpirsbach, Pforte). Und wie im Kreuzgang finden wir auch hier schon frühzeitig Gräber von Konventualen.

Das Refektorium (Remter, Rebenthal), der gemeinsame Speisesaal, liegt herkömmlich der Kirche gegenüber und neben der Küche. Die Anlage ist wie beim Kapitel die eines ein- oder zweischiffigen gewölbten Saales; zur Ausstattung gehört eine Lesekanzel an der Ostwand, von welcher der Lektor während der Mahlzeit ein Kapitel des Heiligenlebens vorlas, und ein Waschbecken (lavobo, concavarium) zum Händewaschen nach der Mahlzeit. Dass die Cisterzienser gern ein doppeltes Refektorium, neben dem aestivale ein heizbares hibernum und gelegentlich ein drittes für die Laienbrüder anlegten, ist schon oben bemerkt.

Ein völliger Umschwung trat in der klösterlichen Baukunst im Barock ein. Die ma. Tradition der Gruppierung um den Kreuzgang wird wie dieser selbst aufgegeben und ein der bürgerlichen Schlossarchitecktur verwandtes Schema auf-

genommen, wobei um einen vorderen weiten Hof die Wirtschaftsräume, um einen hinteren die Konventsgebäude in gleichmässigen Blöcken quadratisch aneinandergesetzt, die Kirche aber aus dem zweiten Hof in den Garten hinausgeschoben wurde. Die äussere Architektur ist dabei, abgesehen etwa von prächtigeren Torbauten und Fassaden, nüchtern, mehr ein Zeugnis der Macht als des Geschmacks, meist aber dem Landschaftsbild trefflich angepasst und durch umgebende Parkanlagen gehoben. Im Innern aber entfaltet sich ganz die weiträumige Bequemlichkeit und die gediegene Pracht der reichen Fürstensitze. Mit einer gewissen Raumverschwendung werden die Treppenhäuser und Korridore angelegt und mit dem Fortissimo der Stuckaturkunst die Speisesäle, Bibliotheken, Gerichtszimmer und die Privatgemächer des Abts ausgestattet. Hervorragende Beispiele bieten namentlich die österreichischen Abteien, Melk, Krems, St. Florian, wo u. a. eine ganze Flucht von Sälen mit königlicher Pracht für etwaige Fürstenbesuche eingerichtet ist. Das Konventsgebäude von Leubus, ein quadratischer Block von 223 × 180 m, gilt sogar für das grösste einheitliche Gebäude des Kontinents.

V. Der Friedhof.

Schon in unbestimmt früher Zeit hat sich die Sitte ziemlich allgemein durchgesetzt, den Begräbnisplatz der Gemeinde um die Kirche anzulegen und ihn mit einer Mauer zu umfriedigen, ein Zustand, der bei städtischen Pfarrkirchen bis zum Ausgang des Ma., bei Dorfkirchen bis zur Gegenwart besteht. Über befestigte Friedhöfe ist schon oben S. 76 gesprochen. Einige wenige Beispiele sind bekannt, wo offenbar in Nachahmung des italienischen Kamposanto der Friedhof von einer Arkadenhalle umgeben war, zu Luzern um die Stiftskirche und zu Halle 1563—65 von Nik. Hofmann erbaut. Öfter finden sich hallenmässig aneinandergereihte Erbbegräbnisse, so bei der Bergkirche in Schleiz, in Weida, Coburg u. a.

Zu den weiteren Ausstattungsstücken gehört dann ein Kruzifix, das in der Mitte aufgestellt, ist vereinzelt wie in Offenbach und Baden-Baden zu einer grossen Kreuzigungsgruppe erweitert. Auch pflegten Öl- und Calvarienberge hier aufgestellt zu werden, welche „das Leiden der Menschen in Zusammenhang mit dem Leiden Christi rückten." Ebenso eine Totenleuchte[1]), Lichtsäule, Kirchhofslaterne für ein „Armseelenlicht." Das älteste Beispiel dafür, ein schlanker Tabernakel auf rohem Fuss, 13. Jh., findet sich in Pforte. Die späteren, die sich überall noch zahlreich erhalten haben, sind gewöhnlich nach Art der Bildstöcke derart aufgebaut, dass ein kurzer, mit Kantenstäben oder Blendmasswerken belebter Pfeiler die viereckige mit Giebeln gekrönte und in einer Kreuzblume schliessende Steinlaterne trägt, deren Öffnungen verglast waren. Bei grösserer Höhe findet sich eine untere, verschliessbare Öffnung, durch welche das Licht im hohlen Schaft mit einer Zugvorrichtung in die Laterne gehoben wurde. Doch wurde das Totenlicht auch

---

[1]) RIGGENBACH, über Totenleuchten Mitt. K. K. C. C. VII. 228. — ESSENWEIN, ebd. VII. 317. — BRAUN, Ann. d. hist. V. f. d. Niederrh. 1860. — FRONNER, Mitth. Wiener A. V. XI. 295. — OTTE, I. 387.

vielfach in einem vorspringenden Erkerchen gleich an der Kirche oder dem Beinhause (Oppenheim, St. Michael in Fulda) oder in einer Nische des Chores angebracht (Gladbach und öfters bei Dorfkirchen).

Über Friedhofskapellen und Beinhäuser ist schon oben S. 69 gesprochen. In evangelischen Kreisen sah man sich neuerdings wieder zur Anlage von Friedhofskapellen genötigt, um bei schlimmer Witterung einen Unterschlupf zur Abhaltung der Leichenreden zu haben. Es sind dies schmucklose Säle, oft nur in Fachwerk ausgeführt, zahlreich schon aus dem 16. Jh. und in spätgotischen Formen erhalten, manchmal mit Holzepitaphien und Kränzen angefüllt. Das einzige Beispiel einer Kirchhofskanzel findet sich m. W. in Weida von 1608 nach Art eines Treppentürmchens mit Zwiebelhaube und vorgekragtem Balkon angelegt.

Zweites Buch.

Die Ausstattung.

Zur Ausstattung der Kirche gehört der Kirchenschmuck im engeren Sinne, die farbige Innenzier durch Polychromierung, Wand- und Deckenmalereien, Teppiche etc., der plastische Schmuck, welcher sich am Innern und Äussern in gleicher Weise entfaltet, sodann die liturgischen Stätten und Einrichtungsgegenstände, Geräte und Gefässe und die verschiedenartigsten Dinge, die mit dem Gottesdienst in Beziehung traten. Da nun bei Herstellung der letzteren neben der Malerei und Plastik noch eine ganze Reihe abgezweigter Künste beteiligt sind, die oft an ein und demselben Stücke nebeneinander arbeiten, so ist es nützlich, zunächst die dekorativen und technischen Künste im Zusammenhang zu schildern, um zu vermeiden, dass die sachliche Betrachtung fortwährend durch die formale unterbrochen wird.

Die dekorativen und technischen Künste.

I. Die Wandmalerei.

1. Dekorative Malerei.

UNGEWITTER-MOHRMANN, Lehrbuch [3] 629 bis 646. — DEHIO- v. BEZOLD, I. 653—56. — R. BORRMANN, Aufnahmen ma. Wand- u. Deckenmalereien in Deutschl., Berl. 1897.

Sowohl die schriftlichen Zeugnisse wie die Monumente verraten uns, dass die Architektur zur Schaffung stimmungsvoller Innenräume wie malerischer Aussenansichten der Malerei nicht entraten konnte und sie zu jeder Zeit in allen Abstufungen von der einfachen Dekorationsmalerei bis zur hochkünstlerischen Verkörperung der gesamten Heilslehre in ihre Dienste gezogen hat.

Was zunächst die dekorative Malerei anlangt, so fiel ihr in der älteren Zeit einer dürftigen Formsprache recht eigentlich die Aufgabe zu, die Ausdrucksmittel der Baukunst zu ergänzen und kräftiger zu betonen. „Zuerst und vornehmlich legt sie ihre Hand an die Stellen, an denen das innere Leben des Bauwerks sich naturgemäss stärker hervordrängt: die Säulen und Pfeiler, die Leibungen und Stirnseiten der Archivolten, die Gewände der Fenster; ferner vermittelt sie für das Auge durch ein System lot- und wagerechter Ornamentstreifen die Arkaden mit der Oberwand, die Oberwand mit der Decke.“ Und, was heute die Wirkung so vieler älterer Kirchen arg beeinträchtigt, in der farbigen Behandlung der flachen Holzdecke fand das polychrome System seinen entscheidenden Abschluss. Der Hinweis auf St. Michael in Hildesheim kann jeden Zweifel beseitigen. Ein farbiger

Fussboden in einfacher Rautenplattung, Mosaizierung oder figürlichem Gipsguss vollendete das farbenfreudige Bild des Raumes.

Bis zum Ausgang des Mittelalters ist der Dekor im allgemeinen bunt und in ungebrochenen Farben gehalten. Für die Wahl der Muster- und Farbenzusammenstellungen waren gewisse Schulgewohnheiten, mehr aber noch die Absicht gewisser Immitationen massgebend. So hatte man zunächst eine ganz sichere Empfidnung für die Reize mehrfarbiger Natursteine. In St. Michael zu Hildesheim wechseln in den Arkaden weisse und rote Wölbsteine und ebenso sind die Säulenschäfte und Kämpfer aus rotem, die Basen und Kapitäle aus weissem Sandstein gearbeitet. Ächte antike Marmorsäulen, deren Import beim Münster zu Aachen, beim Dom zu Magdeburg und sonst nachgewiesen ist, reizten zur Nachahmung der Marmorierung, die in den rheinischen Kirchen so vielfach in Form von Wellenbändern auftritt. Auch wurden hier die schwarzen Lavasäulchen in den Zwergarkaden des Innern durch die Farbe nachgeahmt. In der Stiftskirche zu Essen (11. Jh.) sind Mosaikmuster in Schwarz, Rot und Gelb wiedergegeben und in Prüfening und Augsburg (Dom) (12 Jh.) ist eine Art Marmorvertäfelung grösseren Formats mit Schachbrettmustern in Gelb und Braun aufgemalt. Einfacher sind die Systeme, die sich an heimischen Werkstein anlehnen; so ist für das 11. Jh. in den Rheinlanden typisch das von St. Lucius in Werden (1053), wo die Glieder sehr auffallend grün und rot gehalten sind und die Umrandung und Teilung durch bunte Mäander bewirkt ist; für das 12. Jh. das von Knechtsteden: Schäfte und Basen rot, Kapitäle und Kämpfer blau, die Schilder der Würfelkapitäle wieder rot mit gelben Ranken; für das 13. Jh. das von Boppard, Limburg, Andernach: die Wände weiss mit roter Quaderzeichnung, die Funktionsglieder grau mit weisser Quaderung, die Säulchen schwarz, Basen und Kapitäle rot mit gelben Ornamenten, Gesimse rot. In Köln und Bonn ist dasselbe wärmer und bunter; für Westfalen (13. Jh.) sei auf die Höhenkirche in Soest verwiesen, wo der graugrüne Sandstein mit weissen Linien, schwarze oder rote, teilweise gemusterte Säulchen, rote Kämpfer und grüngelbe Kapitäle auftreten. Für Sachsen ist eine weit hellere Skala giltig im Sinn der weitverbreiteten Sand- und Kalksteine: die Säulen gelb, rötlich, grünlich, die Basen braun, Kapitäle blau und rot mit gelben Ranken (Goslar, Huiseburg).

Für die weiteren der Ornamentmalerei überlassenen Aufgaben, die Umrahmung der Bögen und Szenenfelder, die Untersichten der Arkaden, die Zwickel und Simsbänder wurden zunächst antike Muster, wie auch in der Miniaturmalerei benutzt. Lange Zeit hält sich noch der Mäander, daneben gereihte Akanthusblätter und Palmetten, gewellte Ranken und Knüpfungen in demselben Reichtum wie beim Kapitäl, Kreise, Quadrate und Zickzacklinien mit Sternen gefüllt und ein sehr grosser Schatz geometrischer Muster, oft in verwechselten Farben (s. die Farbentafel No. 2, 3 u. 7). Die drei ältesten Beispiele, St. Peter in Werden, ca. 950, Oberzell 990 und die Kaiserloge im Münster zu Aachen, unter Otto III. von einem italienischen Maler Johannes ausgemalt, belegen zugleich die Vorliebe für Rundmedaillons mit Brustbildern. Am Ausgang der romanischen Zeit sind dann schon Teppichmuster auf breiter Fläche und Bänder in deutlicher Anlehnung an Glasmalereien wie in der Kapelle der Burg Tirol nachzuweisen (s. die Farbentafel No. 8).

Diese Prinzipien sind in der Gotik in sehr freier und variabler Weise fortgebildet worden. Durchgängig ist aber dem Naturstein der Pfeiler und Dienste, wenn möglich auch der Wand-

flächen mehr Spielraum gelassen und nur die Kapitäle sind farbig geziert, wobei für den Kelch ein sattes Rot, Blau oder Braun, für die Blätter Hell- und Dunkelgrün und Gold gebraucht wurde. Doch ist auch, am auffälligsten in der hessischen Gruppe (Marburg, Wetter, Haina) auf das tadellose Naturquaderwerk eine künstliche Quaderung aufgemalt, mit Weiss auf roten oder gelben Grund oder mit Rot auf Weiss. Eine besonders anziehende Aufgabe bildete aber die Decke mit der Rippengliederung. Hier wurden zunächst die plastischen Ornamente der Schlusssteine durch kräftige Grundierung und grüne oder goldene Lichter hervorgehoben und der volle Farbenschmuck auch auf die zusammenstossenden Rippen bis zu mässiger Entfernung ausgedehnt und mit dunkeln Bändern abgeschnitten. Der übrige Teil der Rippen hebt sich dann im Naturstein oder einem helleren Rot oder Braun vom weissen Putz der Kappen. Diese sind zwischen den Anfängern nur mit ganz leichten Ranken des Dornblatt- oder Distelmusters bemalt, wie auch vom Schlussstein entsprechende Ranken auslaufen; seltener (St. Elisabeth zu Marburg, Liebfrauen in Trier) ist die Quaderung der Wölbsteine aufgezeichnet. In der Spätgotik sind vielfach die Kappen ganz mit Ranken gefüllt, in denen Figuren, die Evangelistensymbole, Kirchenväter, Apostel oder Engel eingesponnen sind, am feierlichsten auf blutrotem Grunde in der Marienkapelle am Dom zu Schwerin und in der Redekinschen Kapelle am Dom zu Magdeburg. Sind die Kappen aber im Tiefblau des Himmels mit eingestreuten Sternen gehalten, so stehen die Rippen in hellen Tönen, gelb und rot mit Gold ab. Die Pfosten der Fenster sind vielfach innen und aussen rotgestrichen. In den Friesen, Bändern und Teppichen, welche zur Verzierung der Wände und Pfeiler als Bild- oder Bogenrahmen vorkommen, herrschen in der guten Gotik die Blätter und Blüten der heimischen Flora, in der späteren dominiert auch hier wie im Kapitälschmuck der stilisierte Distelakanth mit phantastischen Blüten und Früchten. In der Zeichnung muss den Künstlern eine ungemeine Sicherheit der Hand nachgerühmt werden; denn das ist alles anscheinend ohne Schablone hingeworfen und gerade in kleinen Unregelmässigkeiten und Abweichungen liegt der grosse Reiz der Dekorationen, der durch unsymmetrisch eingestreute Medaillons oder sonstige Kaprizen noch erhöht wird. Schablonierungen sind vereinzelt erhalten, Friese mit Masswerkmustern, dann einige schablonierte Holzdecken, zu Mühlhausen am Neckar, zu Isingen, zu Reinstädt S.-A. und sonst Orgel- und Emporenbrüstungen.

Im Backsteingebiet war die Vielfarbigkeit durch das Material gegeben und wurde durch Bänder und Muster von dunkleren Steinen und weissen Putz der Leibungen, Wandfelder und Kappen gehoben. So war auch hier das struktive Gerüst, die Säulen, Pfeiler, Wanddienste und Rippen klar herausgehoben.

Auch im Äussern ist die Färbung, der Anstrich dem Ma. nicht ganz fremd, obwohl wir uns an die ehrwürdige, unberührte Patina des Natursteins oder Rohputzes so gewöhnt haben, dass wir ein so helles Kleid in Rot und Weiss, wie es Schäfer bei der Erneuerung auf Jung St. Peter in Strassburg gezogen hat, als fremd und profan empfinden. Hier ist aber doch schon durch verschiedenfarbigen Naturstein polychrome Wirkung angestrebt worden. Das erste und glänzendste Beispiel ist die Torhalle von Lorsch, die ganz mit weissen und roten Sandsteinplatten im Schachbrettmuster verkleidet ist. Im rheinischen Übergangsstil sind die Zwerggalerien mit schwarzen Lavasäulchen, darunter ein Fries von dunkeln Schieferplatten beliebt. An einem Portal in Altzelle wechseln Ziegel mit hellem Pirnaer Sandstein, an der Kirche von Planian in Böhmen gelber und brauner Sandstein. Über die bunte Inkrustation der Backsteingotik ist schon oben S. 133 gesprochen. Ein wohldurchdachter Anstrich findet sich an St. Peter in Bacharach. Die Kirche ist aus den ganz unkünstlerischen Schieferbrocken gebaut und deshalb völlig verputzt, die Ecken und Öffnungen aber mit aufgemalten roten Quadern eingefasst, die Säulchen schwarz und bunt, die Felder im Wechsel von Glatt- und Rapputz. Ähnlich die Kirchen in Sayn und Carden. Spuren derartigen Anstrichs finden sich überall, zumal an Landkirchen[1]). Verschiedentlich sind Dachfriese, in Reutlingen eine grosse Fensterarchitektur aufgemalt. Man darf auch annehmen, dass der äussere Skulpturenschmuck, wie Reste an der Frauenkirche in Nürnberg beweisen, nicht ganz farblos war. Das Hauptportal von St. Elisabeth in Marburg war im Ornament auf Blau, Grün und Rot vergoldet, die Stäbe weiss, die Kehlen blau und braun, die Säulen weiss, das

[1]) Beispiele gesammelt v. FISENNE, MECKEL, BEISSEL u. EFFMANN, Zs. chr. K. III. 65 u. 73. IV. 187, 255, XVI. 227.

Gewände rot gequadert. Ja eine Handzeichnung des Germ. Mus. zeigt einen Teil der Fassade des Strassburger Münsters um 1274 grell in Rot, Blau und Gold bemalt.

In der Renaissance kam anfänglich ein heiterer, weltlicher Ton in die Dekorationsmalerei. Die Wände werden in „festliches Weiss" gekleidet und nur etwa Fenster und Türen in bunten Farben umrahmt, wobei die Rollkartuschen der Büchertitel wie in Freudenstadt die Muster lieferten (Fig. 165). Mit grösserer Liebe wird der Schmuck der Decken und Emporen gepflegt. Arabesken, Blumen, Engel und Drolerien, freihändig oder in Schablonierung aufgesetzt, zieren die Felder. Das reichste Beispiel bietet die Pfarrkirche in Pirna 1536—46, wo die



Fig. 165. Altarraum in Heiligenstadt.

Decke mit Blumen in üppiger Farbenpracht und den Hauptmomenten der Heilsgeschichte bemalt ist. Ein vollständiger Renaissancedekor voll possenhaft fröhlicher Weltlust etwa nach dem Stil der Holbeinschen Fassadenentwürfe füllt die Kirche in Partenstein. Zu Melnik in Böhmen sind Blumen, Engel und Arabesken in Kalkfarben auf dunkeln Grund gesetzt, zu Brüx sind dieselben Motive in Sgrafitto ausgeführt. In Posterstein S.-A. ca. 1540 sind zierliche Mauresken in Rot auf Gelb aufgemustert. Als volkstümliche Unterströmung lebt die Dekorationsmalerei noch im 17. Jh. fort, doch in öden Akanthusranken versimpelt, teilweise bäurisch bunt in der Farbe, flüchtig in der Ausführung (Romerstorf i. Schl.), teilweise freudlos und düster (Friedenskirche in Schweidnitz). Im 18. Jh. nimmt zwar das „fest-

liche Weiss“ merklich überhand, doch sind immer noch hie und da namentlich Landkirchen einfach dekorativ marmoriert, mit Muscheln, Vasen, Blumen und Vögeln nach Art profaner Festsäle ausgemalt worden. — Inzwischen hatte aber der Stuck seine grosse Laufbahn angetreten und die wirkungsvolle Verbindung des plastischen Dekors mit der Farbe ist es, welche die Stimmung barocker Innenräume beherrscht. Zuerst tritt der Stuck noch in farblosen Bändern und Kasettierungen wie in Augustusburg, dann in Beschlägmustern wie auf der Wilhelmsburg und vielfach in Bayern auf, weiterhin mit Frucht- und Blattstreifen, die Felder mit Rankenwerk gefüllt, bis die laute Sprache des Barock erreicht war. Nichts lag näher als das Stuckornament durch einen leichtgetönten Grund zu heben und die Wirkung durch Vergoldung zu stärken, die Pfeiler und Säulen zu marmorieren und das ganze Innere auf einen Ton zu stimmen. Es ist unbestreitbar, dass die Kunst, durch die Farbe den Innenraum zu gliedern und zur Einheit zusammenzufassen, von den Grossmeistern des Barock in virtuoser Art ausgeübt wurde. Im 17. Jh. und bis in den Anfang des 18. hinein sind es durchaus zarte Grundfarben, die die Stimmung geben, ein lichtes Blau, Lila oder Gelb, die Säulen grünlich marmoriert. Erst in dem Masse, als die Nachahmung dunkler Marmorarten in Rotbraun und Schwarz überhand nahm, die Vergoldung sich all der schweren Ornamente bemächtigte und die Ausstattung in den Massen, Formen und Farben die Architektur zu erdrücken begann, wurden tiefere und selbst schreiende Töne zu einer gewissen Notwendigkeit. Doch bleibt der ganzen Richtung eine heitere, weltfreudige Stimmung eigen und das Rokoko wendet sich in seinem Ausgang schon wieder mit Vorliebe der Dekoration in Weiss und Gold zu.

2. Die monumentale Wandmalerei.

F. X. Kraus, die Wandgemälde der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Freib. 1884. — Ders., die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach, Münch. 1902. — Künstle u. Beyerle, die Pfarrk. St. Peter u. Paul in Reichenau-Niederzell u. ihre neuentdeckten Wandgem., Freib. 1901. — P. Weber, die Wandgem. zu Burgfelden, Darmst. 1896. — E. ausm Weerth, Wandmalereien des chr. Ma. in den Rheinlanden. Lpz. 1880. — P. Clemen, die roman. Wandmalereien der Rheinlande, Düsseld. 1904. — Lübke, die Wandgem. in d. Schlosskap. zu Obergrombach, Karlsr. 1890. — E. v. Sacken, d. rom. Deckengem. in . . . Lambach, Wien 1869. — Jäcklin, Gesch. d. K. St. Georg b. Räzung u. i. Wandgem. Chur. 1880. — P. Clemen, Beitr. z. Kenntn. ält. Wandm. i. Tyrol, Mitt. K. K. C. C. XV. 191. — Lochner v. Hüttenbach, bayr. Wandgem. d. 14. u. 15, Jh., Rep. f. Kw. XVII. 337.

1. Die Technik der figürlichen und vielfach auch der dekorativen Wandmalerei ist eine Mischung von Nass- und Trockenmalerei auf einem eigens präparierten Malgrund, einem feinen Kalkputz, der sorgfältig glatt gerieben, in einzelnen Fällen, wie in Reichenau und in der Aegidienkapelle in Naumburg mit Wackersteinen geschliffen wurde. Die Lokalfarben oder doch die Grundierung wurde al fresco, auf den nassen Putz aufgetragen; dann wurden auf dem trockenen Grunde die Konturen mit Umbra gezogen, die Lichter und Schatten und die Modellierung eingetragen. Für den Hintergrund übernahm die oberdeutsche Schule aus der karolingischen Buchmalerei die Einteilung in Zonen, welche nach antiker Manier die Abtönung des Himmels darstellen sollen, so in der Reichenauer Schule, aber auch noch in Hocheppan vor 1153 und in St. Jakob zu Tramin Ende 13. Jh.

Am Niederrhein, in Westfalen und Sachsen ist der Grund einfarbig blau oder rot. Theophilus empfiehlt in seiner Schedula ein einfacheres und vielgeübtes Verfahren, die Farben mit Kalkmilch gemischt auf die vorher angenässte Wand aufzutragen und solche Farben, die sich mit Kalk weniger vertragen, nachträglich in Tempera auf die trockene Unterfarbe zu setzen. Für die Schattierung der runden Körper, Gesichter, Gewänder etc. stellt er den Grundsatz auf, dass die Lichter in die Mitte gesetzt und nach beiden Seiten in Folgen von 4, 6, ja 12 Tönen bis zum Kontur des Randes abgeschattet werde. So geht die Skala z. B. von Weiss durch Gelb und Rot oder durch Hell- und Dunkelblau zu Schwarz über. Die Lokalfarbe sollte dabei etwas mehr nach dem Dunkel zu liegen, bei 12 Tönen an 7., bei 6 an 4., bei 5 an 3. Stelle. Die Monumente bestätigen diese Theorie genau. Der plastische Effekt ist natürlich bedeutend, aber die Beobachtung des Lichtes war durch die rein schulmässige Stilisierung auf Jahrhunderte unterbunden. Zu grösserer Pracht sind schon auf der Reichenau in die Nimben Goldnägel oder Glasflüsse eingesetzt gewesen. In der westfälischen Schule und in Österreich (Schlosskapelle bei Friesach) werden Nimben und Gewandsäume plastisch in Stuck aufgetragen und vergoldet.

Als Malfarben nennt Theophylus Ocker (agra, gelb), gebrannten roten Ocker (rubeum), Schwarz aus Kohle oder Russ, grüne Erde (viride), Kupfergrün (viride salsum), Dunkelgrün (Pratinus), Azur, Zinnober und Menniche, Purpur (folium) und ein gebrochenes Blau (menesch), deren Zubereitung und Eigenschaften er eingehend beschreibt.

In der Gotik ist man mehr und mehr von diesem peinlichen Verfahren abgegangen. Die grosse Masse der Denkmäler ist in der Manier kolorierter Konturmalerei mit geringen Schatten ausgeführt. Bei vornehmeren Werken dagegen ist das Verfahren der Tafelmalerei massgebend gewesen. Mit dem Barock dringt dann die italienische Freskotechnik in die deutsche Kunst ein; doch ist es mehr als zweifelhaft, ob bei der ungeheuren Massenproduktion das wirkliche Fresko grosse Verbreitung gefunden hat. Die Denkmäler verraten überall eine leichtere Manier der Trockenmalerei mit harzigen, leimigen und ähnlichen Bindemitteln.

Die Geschichte der Wandmalerei ist, abgesehen von der ältesten Zeit, bisher das Stiefkind der Forschung gewesen und auch mit grossen Schwierigkeiten verknüpft. Denn die Denkmäler sind unter der Tünche der nachfolgenden Jahrhunderte mehr oder minder schlecht überliefert entweder nach unzureichender Aufnahme wieder übertüncht oder so übel erneuert, dass ihr Charakter verwischt ist. Wir müssen uns darauf beschränken, die Hauptschulen und Epochen nach den grossen, allgemein bekannten Denkmälern zu schildern.

2. Die romanische Wandmalerei. Es ist das Verdienst von F. X. Kraus nachgewiesen zu haben, dass sich seit dem 6. Jh. eine lateinische Richtung der Wandmalerei verfolgen lässt, welche diesseits der Alpen in Reichenau festen Fuss fasste und in der ottonischen Zeit die führende Rolle behauptete. Sie ist in jeder Beziehung retrospektiv. Haltung und Ausdruck, Technik und Ornament gehen auf antike Überlieferung zurück. Das Hauptwerk ist die Bemalung von Oberzell, 10 Wunder Christi um 990 (s. Farbentafel 1 u. 2), wenig jünger ein Weltgericht an der Aussenseite der Apsis und 12 Apostel im Chor der Kapelle in Goldbach; dann folgen in Niederzell um 1050 ein „Rex gloriae", 12 Apostel und Propheten und vor 1071 in Burgfelden ein grosses Weltgericht (s. Farbentafel 3), verbunden mit den Gleichnissen vom armen Lazarus und vom barmherzigen Samariter, diese schon „mit einem starken Tropfen germanischen Blutes vermischt", der in ur-

wüchsiger Freude an heftigen Bewegungen und fröhlichem Kampfgetümmel zu Tage tritt. Die umfangreichen Cyklen in Petershausen und St. Gallen sind untergegangen.

Als Ableger der Reichenauer Kunst gibt sich die Malerei Bayerns zu erkennen: Zu Augsburg ein kolossaler Christuskopf im Südkreuz des Doms, zu Regensburg ein Weltgericht im Obermünster und ein Pfingstbild in der Annenkapelle, die Gemälde der Allerheiligenkapelle im Domkreuzgang und ein grosser typologischer Cyklus ehem. in St. Emmeram [1]; der umfängliche Cyklus in Prüfening, in der Totenkapelle zu Perschen eine Reihe von Heiligen vor dem Salvator, in Kleinkomburg der Salvator mit Aposteln und Heiligen, Taufe, Kreuzigung, Hostienmühle, Auferstehung und Himmelfahrt und zu Alpirsbach die Kreuzigung und der Rex gloriae; in Forchheim die Geschichte der Dreikönige, Verkündigung und Gericht, in Dornstadt der Rex gloriae, in Eschenbach Auferstehung und Rex gloriä, das alles sind Denkmäler derselben antikisierenden Richtung, die sich mit einiger Verrohung bis in das 13. Jh. hinein hält. Den gleichen Zustand gewahrt man in den Alpen, nur dass hier die direkte Verbindung mit Italien wahrscheinlich ist. Die Holzdecke zu Zillis mit 153 Bestien und 105 biblischen Bildern, die Geschichte der Dreikönige an der Westempore zu Lermbach, das Weltgericht und die 10 Jungfrauen im Karner zu Tulln und in der Burgkapelle zu Hocheppan und was sich in Wesprim, Sinding, Mödling, Friesach, Pisweg erhalten hat, das alles zehrt von demselben Erbe der Antike so standhaft, dass man die Apostel von St. Jakob in Tramin, Ende 13. Jh. unmittelbar neben die von Niederzell setzen könnte. Einen wesentlichen Fortschritt zeigt dagegen die Schule von Gurk, wo um 1200 eine Reihe Maler (Henricus, Hiltepold, Dietrich, Rutger) genannt werden. Die Nonnenempore des Doms um 1250 ausgemalt zeigt in einem grossartigen Cyklus biblischer Bilder den gehobenen Stil mit sanften, verklärten Gesichtern, Zackenfalten, freien und anmutigen Bewegungen und ungemein zarter Farbengebung, wie er in gleichzeitigen Miniaturen lebt; verwandt sind die Gemälde des Karners zu Pisweg und der Schlosskapelle bei Friesach [2].

Auch für den Niederrhein ist der direkte italienische Import durch jenen Johannes Pictor belegt, der unter Otto III. die Kaiserloge und wohl auch die Umgänge im Münster zu Aachen ausmalte. Die erste geschlossene Schule wird in Essen lokalisiert. Die Malereien im Westchor der Stiftskirche, ein Weltgericht in Bruchstücken, neutestamentliche Szenen, gemischt mit Engelsgeschichten, verraten im Stil und in der Auffassung stark byzantinischen Einfluss, der sich in den Einzelheiligen von St. Lucius in Werden durch eine an Steifheit grenzende Erhabenheit ausspricht. Beide Werke nach 1050. Im Anf. des 12. Jh. entsteht dann die grossartige Dekoration der Westapsis in Knechtsteden mit dem thronenden Salvator in der Mandorla zwischen den Evangelistensymbolen und Aposteln [3]. Den Ausgangspunkt der fruchtbaren Kölner Schule bilden die Gemälde der Unterkirche in Schwarzrheindorf 1151—56, stofflich wie formell neuen Bahnen zugewandt (Fig. 166). Auch hier der Salvator und Apostel, dann aber Szenen nach Visionen des Ezechiel und Darstellungen aus dem neuen Testament, in denen ein hoher monumentaler Sinn mit der Kunst der Raumfüllung verbunden ist. Das Streben nach Charakter und Individualisierung ist überall erkennbar, das Gewand faltenreich und flüssig, die Modellierung kümmerlich. Eine weitere Etappe, doch künstlerisch etwas tiefer stehend, bezeichnen die Gewölbmalereien im Kapitelsaal zu Brauweiler, eine geistvolle Beispielsammlung zu Hebr. 11, 33ff vom „seligmachenden Glauben“ um 1180

[1] J. A. Endres, Rom. Deckenmalerei u. ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensb., Zs. chr. K. XV. 205ff.

[2] K. Lind, die Wandgem. der ehem. Stiftsk. zu Gurk, Mitt. K. K. C. C. XVI. 126.

[3] Clemen, Kunstdenkm. d. Rheinprov. Kr. Neuss., S. 40, Taf. 1.

und das wenig jüngere Leben Johannis des Täufers in der Krypta der Kapitolskirche. Mit dem Anfang des 13. Jh. erreicht der nationale Stil in Köln seine Höhe, wo die Gemälde in St. Pantaleon, über den Portalen und auf den Zwickeln des Dekagons und vor allem die völlig „unrestauriert“ erhaltenen Dekorationen der Taufkapelle von St. Gereon, um 1230, durch ihren ausgesprochenen Stil, feierliche Schönheit, vornehme Haltung und ein teilweise ergreifendes inneres Leben hervorragen. Reiche Darstellungen sind noch in den Ostteilen von St. Cunibert und in Maria Lyskirchen, hier ein völliger typologischer Bilderkreis, erhalten. Verwandt sind die Wandmalereien im Münster zu Bonn, in St. Sever zu Boppard und im Dom zu Limburg. Der Drang nach Bewegung und Leidenschaft paart sich überall mit einem merkwürdigen Gewandstil, indem die Falten eckig gebrochen, die Zipfel steif abstehend, spitz ausgezackt gebildet werden. Diese Manier hält sich einzeln

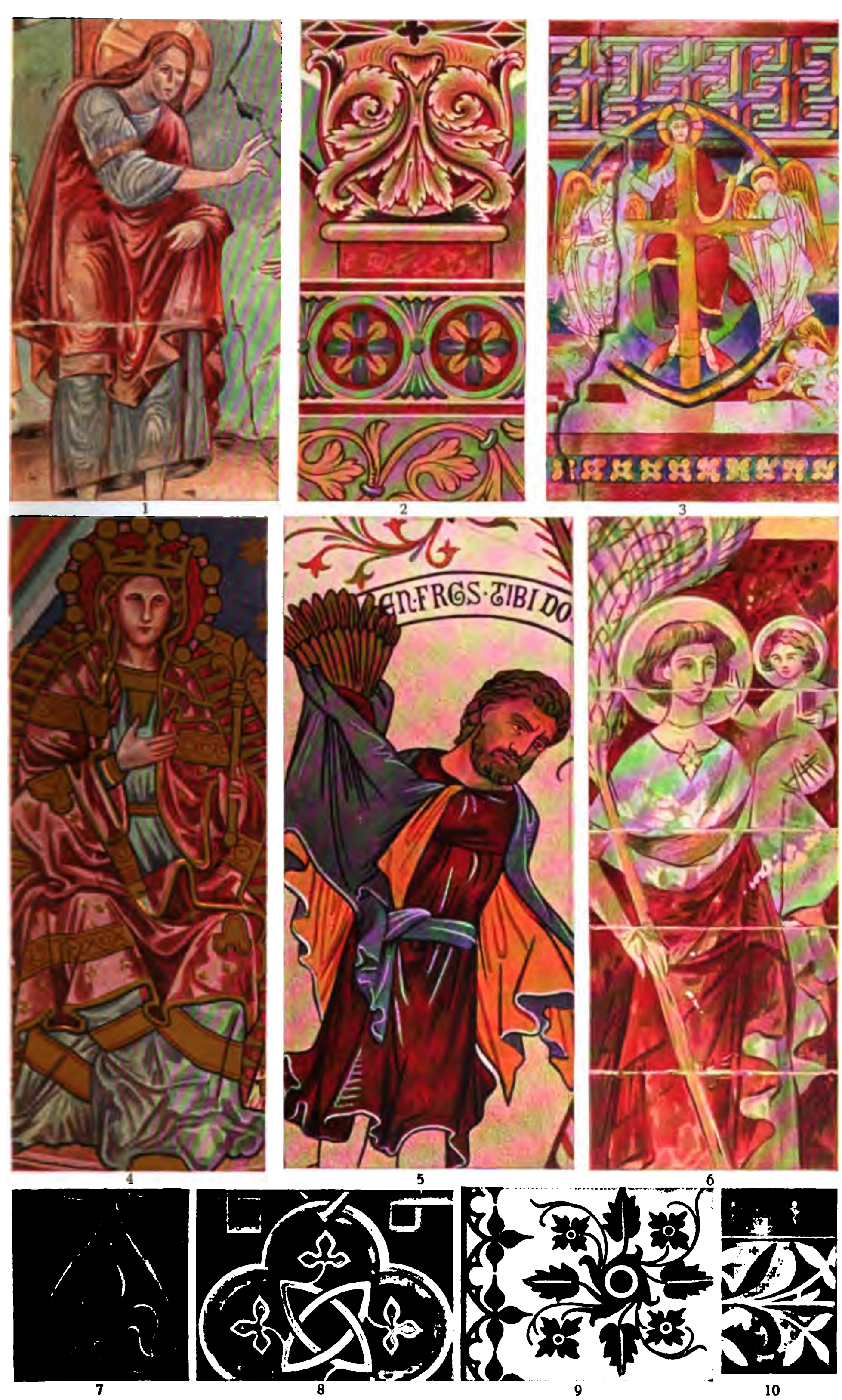


Fig. 166. Unterkirche in Schwarzrheindorf. (Nach Messbild.)

bis zum Ausgang des Jahrhunderts, so in dem Cyklus von Nideggen nach 1270 (die Deesis, Ritter und Jungfrauen in dramatischer Bewegung und leidenschaftlichem Gesichtsausdruck), während sie in den anderen Ausläufern, dem grossen Christoph, einer Apostelreihe und einem Gericht in Niedermendig 1270—1280, den Malereien im Chor zu Brauweiler schon zu Gunsten des runden und weicheren, flauen Gewandstils der Gotik aufgegeben scheint.

In Westfalen und Sachsen ist die Entwicklung ähnlich. Im Dom zu Soest der Salvator mit Heiligen und vier Kaisergestalten in feierlicher Ruhe um 1166, eine Vorstufe dazu der Salvator in St. Kilian zu Lügde. In St. Nikolaus zu Soest derselbe Gegenstand, Rex gloriae und die Apostel mit gehobenem Ausdruck, schlanken, doch kräftigen Verhältnissen, das Gewand im Zackenstil lebhaft bis zur Unruhe um 1230, mit einem Maler Everwin in Verbindung gebracht. Die Vollendung des Stils zeigen die Bilder in St. Maria zur Höhe (Farbentafel 5), im Chor die thronende Madonna mit zwei Heiligen und Engeln, Daniel, der Zwölfjährige,

Romanische und gotische Wandmalerei.



Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer

Verlag von Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzig

1. 2. Reichenau. 3. Burgfelden. 4. Braunschweig. 5. Soest. 6. Maulbronn.
7—10. Ornamente aus Tramin (7), Burg Tyrol (8) und Maulbronn (9. 10).

die Taufe, Hochzeit zu Kana und Kreuzigung, im Nebenchor die Legende der hl. Kathrina, voll Gewalt und Ungestüm, an der Nordwand um eine Nische die Auferstehung, alles meisterhaft gezeichnet und mit geringen Mitteln charakterisiert, um 1250; gleichzeitig und noch etwas grosszügiger, leidenschaftlicher die Gemälde in Methler, Christus, die Apostel, die Verkündigung. Verwandtes in mehreren kleineren Kirchen. Im Dom zu Münster eine überraschende Allegorie um 1270: Die vier friesischen Stämme, dargestellt durch Gruppen von Bauern, bringen dem hl. Paulus ihre Geschenke, in Tracht und Haltung trefflich, die Gesichter aber typisch.

Sind die Daten richtig, so ist Sachsen in der Entwicklung des nationalen Stils weit vorangegangen. Die Decke in St. Michael in Hildesheim um 1186 zeigt den höchsten Adel der Formen bei voller Bewegungsfreiheit und trefflicher Kenntnis des Nackten, dabei den zackigen Gewandstil schon in seinen Anfängen. Derselben Zeit entstammen die Malereien in der Neuwerkskirche (Maria als Thron Salomos, Jakobsleiter, Opfer Isaaks etc. und Heilige) und der Frankenbergkirche in Goslar, wo an der Hochwand des Schiffes das Salomonische Urteil, David und Goliath, die Salbung Sauls etc. mit genialer Wildheit gezeichnet sind. Die volle Entwicklung der Schule lässt sich über ein Jahrhundert im Dom zu Braunschweig verfolgen (Farbentafel 4), wo der grösste Cyklus der romanischen Malerei überhaupt vorliegt; an den Gewölben alt- und neutestamentliche Geschichte, an den Wänden Heiligenleben, so des Täufers, der hl. Blasius und Thomas, die Kreuzerfindung etc., kolossale Heiligen- und Kaisergestalten. Auch hier sind die älteren Sachen schon sehr fortgeschritten, mit den neuen Stoffen wächst das Vermögen überaus bewegter Kompositionen, die lebhaft, anschaulich und in feinem Rhythmus entworfen sind, ein echter Spiegel der Hohenstaufenkultur. Die Technik war übrigens von genialer Leichtigkeit, die Konturen fast nur mit Farbe angehaucht, durch den blauen Grund jedoch hinreichend gehoben; jetzt durch Übermalung in der Zeichnung und Farbe ganz verändert[1]).

3. Die gotische Wandmalerei kann man nur dem Baustil zu liebe von der romanischen trennen, die Übergänge sind tatsächlich fliessend. Eben die besten und höchsten Leistungen des 13. Jh. sind durchaus gotisch und den Meisterwerken der Skulptur dieses glorreichen Jh. gleichzustellen. Aber es ist nun einmal hergebracht, mit „gotisch" erst die Malerei des 14. Jh. zu bezeichnen, die sich durch süsslich zarte Körperbildung, übertriebene Biegungen und Ausrenkungen und höfische Manieren schon stark von der Würde und Kraft der „romanischen" Malerei entfernt.

In den Rheinlanden war die spätromanische Tradition so stark geblieben, dass der spezifisch französisch-gotische zeichnerische Stil erst um 1300 heimisch wurde. Das erste Beispiel bieten die Malereien im Chor von St. Cäcilia in Köln mit ihren unendlich schlanken Bildungen. Gleichzeitig ist, als Lehrbeispiel oft genannt, der Cyklus von Ramersdorf Anf. 14. Jh., nur in Kopien erhalten, Einzelheilige, Engel, die Krönung Mariä, das Gericht in mehreren Szenen, die Kreuzabnahme u. a., deren Formensprache sich nur in Wohllauten bewegt, so auch die

[1]) Brandes, Braunschweigs Dom m. s. alten u. neuen Wandgem. 1863. — Essenwein, die Wandgem. im Dom zu Br. 1881.

feingemusterten Gewänder, die in langflüssigen, zahmen Linien und flauen Brüchen fallen. Es schliessen sich in Köln die Malereien im Chor von St. Severin und vor allem der Chorschranken des Doms[1]) an Darstellungen aus dem Leben des hl. Petrus, der Dreikönige, der Madonna (Fig. 167) und kecke Drolerien, um 1350, in Tempera unmittelbar auf den Stein gesetzt. Hier liegt die Wiege der Kunst Meister Wilhelms klar zu Tage. Die sehr zahlreichen übrigen Denkmäler der Rheinlande sind künstlerisch unbedeutend, illuminierte Zeichnungen, dem Inhalt nach volkstümliche Heiligenlegende, Marienleben und Passionsgeschichte; so in Ottmarsheim, Konstanz, Dominikanerkloster und Münster, Oberwinterthur (u. a. Legende des hl. Arbogast), St. Georg in Schlettstadt, Basel (Krypta des Münsters), Gebweiler Dominikanerkirche, wo ein knieender Maler die Beischrift trägt: „dis machte Werlin zon Burne," Weissenburg, Hüttenheim, Freiburg und Kenzingen i. B. u. A. — In Bayern und Schwaben sind die älteren Werke der Gotik noch recht trefflich ausgeführt, das erste Beispiel die Geschichte Daniels in 13 Szenen aus Kl. Rebdorf in das bayr. Nat.-Mus. übertragen, noch Ende 13. Jh., gleichzeitig die Katharinenlegende in der Sakristei der Marienkirche zu Reutlingen und die Bilder der Waldkapelle Kentheim a. Nagold, dann in Dollenstein die Apostel mit dem Credo, echt monumental und sorgfältig ausgeführt, sehr kindlich dagegen bei lebendiger Komposition 25 Passions- und Heiligenszenen in Schelklingen.



Fig. 167.
Wandmalerei der Kölner Chorschranken. (Nach Clemen.)

Aus dem Ende des 14. Jh. stammt die sehr reiche Bemalung der Veitskirche in Mühlhausen a. N. (1380 und noch 1428), in Maulbronn ein grosser Christoph (1394) (Farbentafel 6), während eine Gruppe der Dreikönige 1424 einen „Magister Ulrich" zum Urheber hat. Die Krone gebührt indes dem grossartigen Weltgericht im Münster zu Ulm von 1471, ausgezeichnet durch Klarheit der Komposition und Wucht des Vortrags und der Charakteristik, hierdurch der Tafelmalerei dieser Zeit ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Weit geringer ist derselbe Gegenstand in der

[1]) A. Steffens, in Zs. f. chr. K. XV. 129.

Stadtkirche zu Wimpfen a. B. Anf. 16. Jh., dazu Apostel mit Credo an den Langhauswänden, gänzlich übermalt.

Im Norden ist die Kunst über handwerkliche lehrhafte Kleinmalerei nicht hinausgekommen. Immer werden möglichst viele kleine Bilder zur Legende und biblischen Geschichte dargeboten, so gleich in der Nonnenempore von Wienhausen Anf. 14. Jh.: Märtyrer, altes Testament, Leben Jesu in 36 Szenen, Christus und Maria in Engelchören, die 12 Monate, alles durch das Ornament wie zu einem grossen Teppich zusammengefasst, so im Dom zu Marienwerder, wo sich ein Bildfries um die Seitenschiffe zieht vor 1410, in der Kirche zu Mollwitz i. Schl. im Chor das Marienleben und Credo 14. Jh., im Schiff 108 Bilder alten und neuen Testaments Ende 15. Jh. Ähnliche Bilderbibeln im Dom zu Schwerin, in der Marienkirche zu Colberg und im Chorgewölbe zu Teterow 14. Jh.

Aus der Masse des Gewöhnlichen heben sich aber noch zwei Schulen heraus, die gesonderte Betrachtung heischen, die böhmische und die Brixener.

Die böhmische Schule[1]). Karl IV. rief zur Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne die besten erreichbaren Kräfte aus aller Herren Länder nach Prag und 1348 bildete sich daselbst eine Malerzunft, deren Führer Nicolaus Wurmser von Strassburg und Theodorich v. Prag waren. Beider Werke sind in den Kapellen des Karlssteines zu suchen. In der Marienkapelle malte Meister Nikolaus apokalyptische Szenen. Seine Formsprache ist die des Oberrheins: liebliche Köpfe mit hohen Stirnen, zarte, schulterlose Gestalten, sanft fliessende Gewänder, lichte Farben und einiges Vermögen in Verkürzungen. Bedeutender und gewaltiger, als ein kraftvoller Bahnbrecher des Naturalismus, gibt sich dagegen Meister Theodorich. Ihm gehören 133 Halbfiguren von allerhand Heiligen in der Kreuzkapelle an, „breitschultrige, vierschrötige Gestalten mit mächtigen Köpfen", Gesichter und Hände prachtvoll modelliert, im nachdenklichen Blick des Auges hohe geistige Energie gesammelt. Von gleichem Gehalt sind die Bilder der Fensterleibungen. Dagegen die Malereien im Kreuzgang des Emmausklosters um 1350—1372, eine monumentale Armenbibel, sind eine Art Stammbuch einer buntgemischten Künstlerschar, worin der italienische Geschmack (Giotto) sich stark geltend macht. — Die Schule hat weder in die Breite noch auf die Dauer gewirkt. Was sich sonst in Österreich findet, ist durchweg unbedeutende Provinzialkunst.

Die tyroler Schule[2]) in Brixen und Bozen entwickelt sich ganz genuin unter der befruchtenden Begegnung deutscher und italienischer Einflüsse. Der Kreuzgang am Dom in Brixen ist die kostbare und unvergleichlich reichhaltige Chronik dieser Schule mit mehr deutschem Charakter, aus der sich der „Meister mit dem Skorpion" um 1430—40 als führender Geist exzentrisch und derb heraushebt, während sein Schüler Jakob Sunter in der Kunst der Naturbeobachtung, in der Beseelung und Lebenstreue im gleichen Masse wie die Niederländer fortschreitet. Dagegen ist die Bozener Zunft, belegt durch die Cyklen in St. Johann im Dorfe, Campill und Terlan, wozu die Gemälde des Runkelsteins zählen, viel stärker italisch gefärbt, speziell von Giottos Fresken in der Capella dell'Arena in Padua abhängig.

4. Die barocke Wandmalerei. So spärlich die Renaissance Spuren kirchlicher Wandmalerei hinterlassen hat, so erdrückend war die Fruchtbarkeit der Barockmeister. Zu ihrem Verständnis gehört die Einsicht, wie sie gebildet waren und zu arbeiten gezwungen wurden. Seit Anfang 17. Jh. wurde Deutschland von einer grossen Zahl italienischer Maler überflutet, die eine ausgeprägte, fertige Formenwelt mitbrachten und wie G. A. Pellegrini überall ihre flotte Hand bewundern liessen. War es auch nur wenigen der strebsamen Deutschen vergönnt, die bewunderte Kunst in Italien selbst zu studieren, so lebten sie sich, handwerklich

[1]) Neuwirth, Gesch. der chr. Kunst in Böhmen, Prag 1888. — Ders., ma. Wandgem. u. Tafelbilder d. Burg Karlstein ebd. 1896. — Ders., der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes ebd. — Ders., die Wandgem. im Kreuzgang des Emausklosters in Prag ebd. 1898.

[2]) H. Semper, die Brixener Malerschulen, Innsbr. 1891. — Wandgem. u. Maler des Brixener Kreuzgangs, ebd. 1887. — Über die Villacher Lokalschule s. Mitt. K. K. C. C. XXI. 257.

vorgebildet, schnell in die Faustfertigkeit der Meister ein. Vom Studium der Natur nicht weiter beschwert, von Stoffen der heiligen und legenderen Geschichte, der alle Köpfe erfüllenden Allegorien und Visionen überschüttet, konnten sie bei einigem Sinn für wirkungsvollen Aufbau und eine leichte, anmutige Farbe des Beifalls sicher sein. Andererseits trieb der rasche Baueifer zur Eile. Für das Fortkommen eines Malers war es eine wesentliche Bedingung, dass er in kurzer Zeit grosse Wand- und Deckenfelder mit Fresken zu füllen verstand, wodurch



Fig. 168. Deckengemälde in St. Paulin zu Trier. (Nach Messbild.)

denn die grosse Vorliebe für weite leere Himmelsräume und Wolkenballen einigermassen verständlich wird (Fig. 168). Die Summe der Arbeitsleistung, die Phantasie vielgestaltiger Erfindungen und der dekorative Reiz dieser zahllosen Schöpfungen blieben trotzdem bewundernswert.

Als Nährvater der Virtuosen auf diesem Gebiet erscheint der Münchner Karl Loth, der in Venedig zwei bedeutende Schüler Joh. Fr. Rottmayr (geb. 1660 zu Laufen, gest. 1730 in Wien) und Peter Studl aus Tirol (1660—1714) heranzog. Rottmayr ist in unglaublicher Fruchtbarkeit

in Wien und Salzburg, Prag, Breslau u. a. O. tätig gewesen. Zu seinen besten Leistungen gehören die Kuppelgemälde der Karls- und Peterskirche in Wien, der Jesuitenkirche in Breslau 1696, die Deckenbilder in Melk. Strudl dagegen hat in einer Akademie für Kunstbefliessene zu Wien eine neue Generation herangebildet: Michelangelo Unterberger (1655—1758), Paul Troger (1698—1777), der St. Cajatan in Salzburg und den Dom in Brixen ausmalte und z. B. im Refektorium zu Altenburg N-Ö. einen Sonnenaufgang auf 160 qm grossem Felde schuf, Daniel Grom aus Wien (1694—1757), der die Schlosskapelle in Schönbrunn auszierte. Die Ausläufer der Richtung sind Schmidt der Kremser, Maulpertsch und Knoller. Martin Johann Schmidt[1]), genannt der Kremser-Schmidt (1718 bis 1801), in Stein N.-Ö. ansässig, von einer gewissen naiven Frömmigkeit und Frische, hat neben ca. 1000 Altarbildern zahlreiche Kirchen im Wiener Waldviertel, u. a. die Pfarrkirche in Krems ausgemalt Anton Franz Maulpertsch (1724—1796) aus Langenargen am Bodensee, ist fast ausschliesslich Wandmaler, sein Hauptwerk die Piaristenkirche in Wien. Martin Knoller aus Steinach in Tirol, gest. 1804, Trogers Schüler, dann in Rom und Mailand gebildet, hat mehrfach in Kirchen seiner Heimat gearbeitet, u. a. die Stiftskirche zu Ettal mit mächtigen Fresken gefüllt. Sein Mitschüler Josef Bergler aus Salzburg 1753—1829 wirkte in Böhmen, ein Schüler Maulbertschs, Johann Winterhalter 1743—1807 in Mähren.

Die Malerei Bayerns trägt ihr Gepräge von den Asams. Der Vater Hans Georg, gest. 1696 schmückte die Stiftskirchen zu Hall und Benediktbeuren mit Fresken, sein Sohn Cosmas Damian 1686—1742 wirkte weithin in Bayern, Tyrol, Böhmen (St. Jakob in Innsbruck, Einsiedeln, Weissbergkirche b. Prag, Metten, Weingarten, St. Emmeram in Regensburg, Dom in Freising, Dreifaltigkeits-, Damenstifts-, Annen- und Johanniskirche in München), ein erfindungsreicher, auf alle perspektivische Kunststücke eingeschworener Kopf, der durch seine Schüler Mathäus Gindter (1705—1789) und Chr. Th. Schäfler (1700—1756) auch die Folgezeit beherrschte. Jener stattete u. a. die Pfarrkirche zu Wilten bei Innsbruck und die zu Mittenwald in stattlichster Weise aus, dieser die „alte Kapelle" in Regensburg in sehr bewegten Formen (Fig. 169). In Augsburg finden wir die Brüder Franz und Johann Michael Feichtmair, Joh. G. Bergmüller (1688—1762), der die älteren Kreuz-, Barfüsser- und Moritzkirchen modernisierte und ausmalte. Als ein dramatisch begabter Farbenkünstler bewährt sich Jos. Ferd. Fromiller in der Stiftskirche zu Ossiach. Am Mittel- und Niederrhein ist



Fig. 169. Die „alte Kapelle" in Regensburg

[1]) A. Mayer, der Maler M. J. Schmidt gen. der Kremser-Schmidt, Wien 1879. — K. Zimmeter, M. A. u. Fr. Sebald Unterberger, Innsbr. 1902.

Johann Zins (1702—62) tätig, der die Liebfrauenkirche in Mainz und vieles in und um Trier malte, wo Chr. Thom. Schäfer 1734 St. Paulin ausstattete (s. Fig. 168). In Mannheim (Jesuitenkirche) schilderte J. L. Krahe (1712—90) poesievoll und farbenprächtig das Leben des hl. Loyola, in Baitenhausen Joh. W. Baumgartner das des Kardinals F. C. v. Rodt, wie überhaupt die Vergötterung und Glorifikation das eigentliche Element der barocken Maler ist.

II. Die Glasmalerei.

H. Oidtmann, die Glasmalerei, Köln 1898. — B. Bucher, Gesch. d. techn. Künste I, Stuttg. 1875, 59—92. — Kolb, Glasmalereien des Ma. u. der Ren., Stuttg. 1884. — C. Schäfer u. A. Rossteuscher, Ornam. Glasgem. des Ma. u. der Ren., Berl. 1885. — C. Schäfer, die Glasmalerei des Ma. u. der Ren. Cbl. d. Bvw. I. 6. — Nordhoff, die ältere Glasmalerei, Rep. Kw. 1879. — W. Wackernagel, die deutsche Glasmalerei, Lpz. 1855. — Westlake, A history of design in painted glass, Lond. 1881 f. — Levy et Capronnier Hist. de la peinture sur verre, Brüssel 1860 — Lasteyrie, Hist. de la peinture sur verre d'après ses monuments en France, Paris 1853—57. — H. Lehmann, die Glasgem. in d. aargauischen Kirchen, Anz. schw. Altk. N. F. IV. 75.

1. Die Technik. Unter Glasmalerei versteht man im Ma. ein kombiniertes Verfahren, Figuren oder Muster aus farbigen Glasstücken zusammenzusetzen und diese mit Hilfe von Malfarben zu konturieren und abzuschatten, eine Arbeit, bei der Kunstglaser und Maler in gleicher Weise beteiligt sind. Die schon frühzeitig, unter den Merowingern, gepriesenen bunten Fenster waren nur Glasmosaiken, in der Masse gefärbte und durch Bleiruten zusammengehaltene Glasstücke. Von der Kunst der Glasmalerei kann man daher erst von dem Zeitpunkte an sprechen, als es gelang, die bunten Gläser mit einer Farbe zu übergehen, welche nachträglich eingebrannt von gleicher Dauer wie das Glasmosaik selbst war. Als Malfarbe kannte man bis ins 13. Jh. nur das Schwarzlot, ein Kupfer- oder Eisenoxyd, das mit gepulvertem Glas gemengt, dann mit Harn, Zuckerwasser oder Lavendelöl angemacht und mit dem Pinsel aufgetragen wurde. Beim Brennen schmilzt dann das Gemenge mit der oberen Schicht des Glases so zusammen, dass es einer unzerstörbare Festigkeit gewinnt[1]). Das Verfahren, wie es Theophilus beschreibt, kann als typisch für das ganze Ma. gelten.

Die Arbeit beginnt mit der Erzeugung der verschiedenfarbigen Hüttengläser. Sind diese zur Stelle, so wird auf einer Holztafel mit Kreidegrund eine Art Karton in natürlicher Grösse aufgezeichnet, so dass Umrisse und Innenzeichnung scharf hervortreten. Die Farben, welche den Teilen des Bildes, Haaren, Gesichtern, Gewändern zukommen sollen, werden mit Buchstaben eingetragen und die den Buchstaben entsprechenden Farbgläser auf die bestimmten Teile des Kartons gelegt, mit Kreide umrissen, darnach mit glühendem Eisen beschnitten und an den Rändern geglättet. Darnach wird das Fenster vorläufig zusammengesetzt und die Zeichnung mit Schwarzlot aufgetragen. Die Schatten werden durch sorgfältige lineare Schraffierung hergestellt. Für damaszierte Gewänder und Inschriften wird der Grund erst ganz mit Schwarzlot überzogen, dann die Muster und Buchstaben mit dem Radierhölzchen herausgekratzt. Hierauf wurden die einzelnen Glasstücke in einem besonders dazu erbauten Ofen, der Muffel, auf einer mit Kalk bestreuten

[1]) Nur zu viele Denkmäler lehren, dass die vielgerühmte Solidität der Alten in diesem Punkte nicht immer Stich hält. So waren in St. Sebald in Nürnberg einzelne Tafeln mit Kienruss in Leinölfirnis bemalt, was sich leicht abkratzen liess. Noch leichtfertiger sind spätgotische Fenster im Ostchor zu Naumburg hergestellt, von denen die Umrisse und Halbschatten bei der geringsten Berührung abfallen.

Eisenplatte bis zur Rotglut erhitzt, im zugesetzten Ofen bis zum Erkalten gelassen, dann wieder auf dem Karton geordnet und in Bleiruten gefasst; nachdem die Verbleiung zusammengelötet war konnte das Fenster in den Holzrahmen gebracht werden.

Der bedeutendste Fortschritt der Technik war die Erfindung einer zweiten Malfarbe, des Silber- oder Kunstgelbs, das von Schnütgen zuerst auf einer Kölner Tafel aus dem Kunstgewerbe-Museum Anf. 14. Jh. gefunden, dann vereinzelt und spärlich in Fenstern zu Königsfelden und Blumenstein i. Schw. nachgewiesen, allgemein aber erst im 15. Jh. verwandt wurde. Die Alten schmolzen Silberstücke und Schwefel zu pulverartigem Schwefelsilber, das in einer Lehm- oder Tonmischung auf die Rückseite des Glases aufgetragen, gebrannt und ausgewaschen als eine leuchtende Goldbeize wirkt. Namentlich für Heiligenscheine, Gewandsäume und Architekturen fand es reiche Verwendung, wobei es die Arbeit sehr erleichterte, dass Schatten und Konturen gleichzeitig in Schwarzlot auf der Innenseite eingebrannt werden konnten. Eine weitere Etappe bezeichnet die Erfindung des Überfangrots, welche dem Glasbläser zuzuschreiben ist. Es wird so hergestellt, dass Rotkupferspäne im Glastiegel geschmolzen, die Pfeife zuerst in farblosen Glasfluss, dann in den Kupfertiegel getaucht und aufgeblassen wird. Es kommt dabei ein lebhaft geflammtes, tiefsattes und doch stark leuchtendes Rot heraus, welches durch Ausschleifen des Überzugs mit Feuerstein gemustert, andererseits aber auch noch mit Kunstgelb belegt werden kann. Wird nun Überfangrot auf andere farbige Gläser gelegt, so entsteht eine ungemein reiche Palette. Indes ist dies immerhin mühsame Verfahren dadurch verödet und aufgegeben, dass man im Anfang des 16. Jh. lernte, ziemlich alle Farbentöne genau wie das Schwarzlot einzubrennen und auf Glas mit eben der Leichtigkeit wie auf Leinwand mit Öl oder auf Metall mit Email zu malen.

Die Verbleiung wird mit Iförmigen Ruten hergestellt, deren Kern (Steg, Seele, Herz) die Glasdicke hält, während die Flügel (Flanschen) an den Schnittpunkten verlötet und aussen verzinnt werden. Die Verbleiung folgt naturgemäss allen Konturen und versieht also zugleich die Funktion der Zeichnung. Da man aber lange Zeit mit sehr kleinen Glasstücken hantierte, so überschneidet sie auch mit sogen. Notbleien Gesichter und Gewandpartien und ist zur Dämpfung der Töne überhaupt sehr reichlich verwandt worden. In Fenstern des Strassburger Münsters ist durch Restauratoren, welche die Arbeit nach der Zahl der Glastäfelchen bezahlt erhielten, eine solche Zersplitterung verursacht worden, dass die Fenster ebensoviel Blei wie Glas enthalten, ohne wesentlich an Wirkung einzubüssen. Denn die Kraft des farbigen Lichts saugt die schwarzen Linien für das Auge des Fernstehenden fast vollkommen auf. Auch hat das Bleinetz den wohlerwogenen künstlerischen Zweck, das Ineinanderfliessen benachbarter Farben, die Entstehung störender Mischfarben zu verhindern. Zur Sicherung gegen Winddruck dienen ferner die Wind- oder Sturmeisen, die in Abständen zwischen die Steinpfosten des Gewändes eingelassen sind und an denen das Bleinetz durch Haften befestigt wird.

2. Kunstverglasung und Grisaillen. Die Unmöglichkeit, grosse Fensterscheiben herzustellen, zwang die alten Glaser, ihren Fenstern auch in der Blankverglasung mit kleinen Stücken ein künstlerisches Gepräge zu verleihen. Ausser den schlichten Rauten- oder Spitzscheibenverglasungen erfanden sie geschmackvolle Flechtwerkmuster, die sich in kleineren, durch die Quereisen bestimmten Abteilungen wiederholten. Die Mosaiken der Fussböden und Wandmalereien boten Vorbilder für diese Zwecke und die eigene Phantasie war sehr lebhaft. Wir finden Flächenmuster aus Drei-, Sechs- und Achtecken, aus Schuppen und Kreisen, in Kreuz- und Sternformen. Besonders anmutig sind die Bandverschlingungen und Flechtwerke, zumal wenn der Grund durch eine leichte Tönung das Muster hebt. Erhalten sind solche in Marienstatt, Arnstein, Witzenhausen, Gudensberg, Marburg und Annrode, mit mehrfarbigen Gläsern in St. Viktor in Xanten, in reichem Mosaik mit Masswerkformen durchsetzt in den Hochfenstern des Kölner Domchors.

Für die Cisterzienser war durch Beschluss des Generalkapitels von 1134 das

farbige Glas aus den Fenstern verbannt: Vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis. Diese Bestimmung zwang ganz eigentlich aus der Not eine Tugend zu machen und gab zur Erfindung und künstlerischen Vollendung der Teppichfenster oder Grisaillen Veranlassung. Nach französischem Vorgang schmückten bereits gegen Ende des 12. Jh. die Cisterzienser von Heiligenkreuz ihre Kirche mit herrlichen Teppichmustern, worin die Brüder von Altenberg, Heina, Pforte (Farbentafel 7 u. 8), Doberan u. a. nachfolgten (Fig. 170). Die Grisaillen sind Zeichnungen von Bändern und Blattmustern mit Schwarzlot auf farblosem oder leicht grünlich oder gelblich getöntem Grunde, der bei weiterer Entwicklung mit dünn aufgetragenem Schwarzlot abgeschattet, schraffiert oder punktiert wird. Im Ornament spielt zuerst die romanische Palmette die Hauptrolle, seit Anf. 12. Jh. dringt jedoch immer mehr das Naturlaub von Wein, Eiche, Efeu etc. teils an Stengel und Ranken geordnet, teils in geometrische Figuren, Kreise, Pässe, Schuppen u. dergl. eingeschlossen. Der Eindruck wird gesteigert durch Einfügung kleiner farbiger Glasstücke, Rauten und Rosetten, die zuerst nur verstohlen auftreten. Bald aber werden die Bänder und Flechtwerke farbig gehalten (schöne Muster u. a. in Hersfeld, Soest, Niederhaslach, Erfurt) und schliesslich auch die Blätter auf farbiges Glas gezeichnet, die sich von einem gleichmässig bunten Grunde abheben. Die unendlich mannigfachen Muster, die reizvollen Farbenzusammenstellungen können im einzelnen nicht weiter verfolgt werden. Den besten Überblick gewährt die Sammlung von Schäfer und Rosstäuscher. Schon seit Mitte 13. Jh. sind Teppichfenster von hoher Schönheit nachweisbar und trotz des Farbenverbots, namentlich bei Cisterziensern, aber auch in Kirchen der Bettelorden äusserst beliebt.

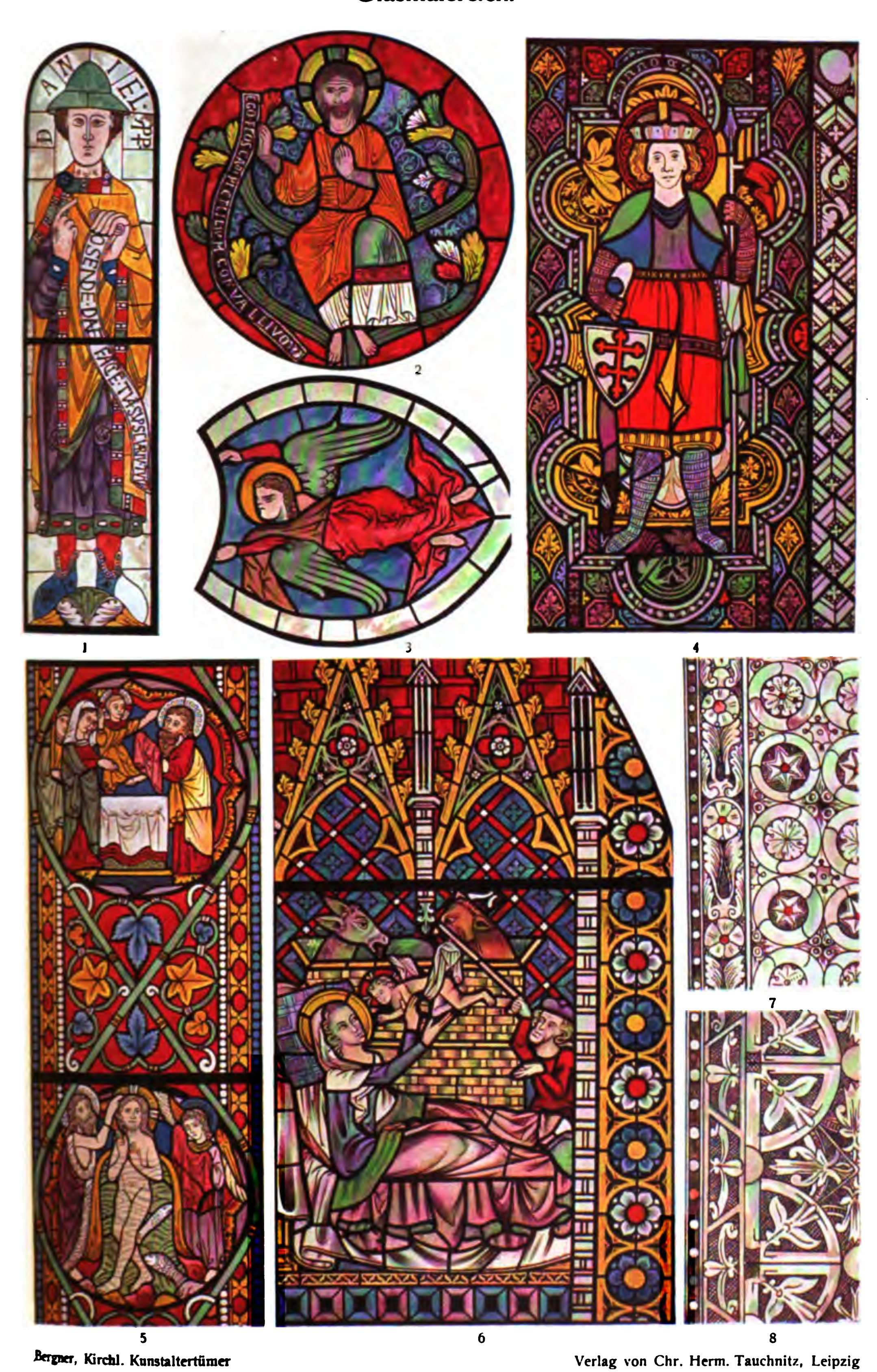


Fig. 170. Grisaillen von Heiligenkreuz.

Im Zusammenhang damit entwickelt sich eine besondere Kunst der Einfassungen, Borten und Leisten. Sie sind durch blanke Streifen vom Pfosten einerseits und von Teppichmustern andererseits getrennt und selbst wieder aus mehreren Bändern, äusseren schmalen Perlreihen und inneren Blatt-, Rauten-, Passfriesen gebildet, der Grund meist rot oder blau, auch durch Medaillons unterbrochen.

3. Der Stil. Bei der Beurteilung figürlicher Malereien muss der engen Grenzen gedacht werden, die das spröde Material, die schwere Technik und die Einordnung in den architektonischen Rahmen der freien Kunstentfaltung zogen. In letzterer Hinsicht hatte das gemalte Fenster ja eine sehr vielseitige Funktion: Es musste hinreichendes Licht einlassen, aber zugleich dämpfen und farbig beleben, um die Stimmung des Raumes zu erhöhen; in der freien Struktur der Gotik sollte es den Raum abschliessen und nebenbei die Flächen bieten, die der Wandmalerei ent-

Glasmalereien.



Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer

Verlag von Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzig

1. Dom zu Augsburg. 2. Kirche zu Veitsberg. 3. Germ. Mus. (rheinisch). 4. Friesach.
5. Aus Thalwimpfen im Mus. zu Darmstadt. 6. Freiburg i. B. 7. 8. Grisaillen aus Pforte.

zogen war. Kein Wunder also, wenn sich der Bilderkreis von den Wänden mehr und mehr in die Fenster hineinzieht, freilich zum grossen Schaden der Entwicklung einer grossen, nationalen Malerei. Denn dies Zwitterding zwischen Wand und Lichtspalte bedingte auch einen Zwitterstil zwischen Kunst und Handwerk, der in der Blütezeit seine eigenen Gesetze mit feiner Beobachtung auf die Gesamtwirkung produziert. Vor allem grosse und deutliche Zeichnung, die auch Härten und Fehler nicht scheut, auf das Detail, die eingehende Modellierung verzichtet. Haare, Gesichtszüge, Finger sind selbst bei den besten Werken schematisch, mit wenig dicken Strichen bezeichnet. Die Hauptrücksicht ist der wohlgestimmten Symphonie der Farben gewidmet.

Analysiert man daraufhin Fenster des 13. und 14. Jh., so wird man zunächst einen Hauptton finden, der durch die Farbe des Grundes bestimmt wird. Die Figuren und Ornamente halten ihm einigermassen das Gleichgewicht, doch so, dass grössere, gleichfarbige Flächen und das Zusammenstossen gleicher oder verwandter Farben möglichst vermieden wird. Meist ist mit ganz raffinierter Berechnung zu Werke gegangen, so in dem Priesterfenster des Naumburger Westchors, wo 10 Kleriker in den verschiedenen Stücken der Kleidung mit ihren Säumen und Fransen, der Attribute und Nimben in immer neuem Wechsel gefärbt sind, jeder einzelne ein Farbenkanon für sich und doch nur wie eine Strophe in einem grossen Farbengedicht. Hiermit ist auch die oft ganz naturwidrige Koloristik entschuldigt, rote und blaue Bäume, purpurne Haare, grüne, rote und blaue Tiere und ähnliche Absonderlichkeiten.

Zugleich ward aber die Anordnung der Fenster stark von koloristischen Rücksichten bestimmt. In der älteren Zeit, so gleich in den Fenstern des Augsburger Doms, hat man sich nach dem Vorbild der Wandmalerei an Standfiguren versucht, die das ganze Fenster füllen. Dabei wurde freilich die Beobachtung gemacht, dass sich in den Gewändern zu grosse gleichfarbige Flächen ergaben. Derartige Standfiguren sind auch später nicht selten; es sei nur an den riesigen Christoph in Strassburg, an die Könige ebenda und in Köln (Dom) erinnert; doch bedient man sich hier aller Kunstgriffe, um durch Raffung und Drapierung, durch Gürtel und umgeschlagene Ränder, durch vorgehaltene Waffen, Attribute u. dergl. die einfarbigen Flächen zu unterbrechen und zu teilen. Bedeutsamer ist aber die entschiedene Abkehr von grossen Figuren, die Einführung und Pflege der Medaillonfenster. Diese gestatteten einmal einen viel reicheren geistigen Inhalt unterzubringen und entsprachen aufs beste dem dekorativen und musivischen Charakter der Kunst. Schon die Umrahmung brachte ein neues Motiv in den Teppichstil und war sehr vielgestaltig, als Kreis oder Raute, als Vielpass oder Mandorla oder in gebrochenen, geraden und ellyptischen Linien gebildet. Ferner bot der nun viel freier zu Tage tretende Grund Gelegenheit, alle Errungenschaften der Teppichmalerei zu benutzen. Zuletzt fügten sich die kleineren Figuren und Szenen viel leichter in die aus hundert kleinen Quellen zusammenströmende Harmonie der Töne ein. Der ausgesprochene Teppichstil ist das Ideal der klassischen Zeit (s. Farbentafel 5).

Doch schon gegen Mitte und Ende des 14. Jh. weicht das Medaillon einer bei der Architektur gemachten Anleihe, dem Bildhäuschen und dem Baldachin, indem neben oder auf dem Randfries Säulchen aufsteigen und von phantastischen Türmelungen gekrönt werden. Bei reicherer Ausführung wird das ganze Fenster

architektonisch entworfen, unten eine Arkadenstellung mit Blumen, Brustbildern oder kleinen Standfiguren, darüber die Hauptfiguren von Säulchen eingerahmt und als Abschluss Giebel, Wimperge, Fialen und Strebebögen in phantasievoller Erfindung, meist in Weiss oder Kunstgelb auf blauem, roten und grünen, mit Blumen und Ranken durchwirktem Grunde. Der Vergleich mit dem Aufbau der Altarwerke liegt nahe.

Ein anderes, freieres Motiv war das des Jessebaumes, der gerade in der Fassung der Hildesheimer Decke für dreiteilige Fenster aufs beste disponiert war und demgemäss in der Glasmalerei eine ausnehmende Liebe erfuhr. — Im Ausgang der Gotik sind die hier bezeichneten Stilgesetze allenthalben in Verfall. Sowohl die kunstvolle Fassung verlor sich: Figuren und Szenen werden in den Abteilungen des Fensters wie auf Neuruppiner Bilderbogen aneinandergereiht, als auch die wuchtige, genial-sorglose Zeichnung. Wir finden Fenster, die an Feinheit des Details und an Charakterschilderung mit der Tafelmalerei wetteifern, aber der monumentalen Wirkung ganz entbehren, namentlich da, wo auf grossen, weissen Tafeln gemalt und die Farben geschont werden.

4. Die Geschichte der Glasmalerei ist anfänglich, da die Monumente fehlen, in ein vielumstrittenes Halbdunkel gehüllt. Lactanz und Prudenz sprechen schon von bunten Fenstern, Gregor v. Tours von vielfarbigen Figuren (versicoloribus figuris). In der Vita des hl. Luidger, gest. 809, wird von einer geheilten Blinden berichtet: aurora iam rubescente et luce paulatim per fenestras irradiante imagines in eis factas monstrare digito coepit. Abt Gozbert v. Tegernsee (982—1001) bedankt sich bei Graf Arnold von Vogaburg für die Stiftung von Glasgemälden: „die Fenster unserer Kirche sind bis jetzt mit alten Tüchern geschlossen gewesen. In euren glückseligen Zeiten hat zum erstenmal die goldhaarige Sonne den Boden unserer Kirche durch vielfarbige Glasgemälde (per discoloria picturarum vitra) angestrahlt." Und er bittet ihn, seine in dieser Kunst (ob in St. Emmeram in Regensburg?) ausgebildeten Klosterschüler unter Umständen zu weiterer Vervollkommnung zurückschicken zu dürfen. Darf man zugeben, dass hier von wirklichen Glasgemälden die Rede ist, so ist doch ebenso sicher Tegernsee als Erfindungsort ausgeschlossen. Gozbert selbst hat die Kunst erst dahin verpflanzt und unter seinem Nachfolger blühte eine Glashütte, die den Bestellungen kaum genügte. Jedenfalls sind in einem der süddeutschen Klöster und vor 1000 die entscheidenden Fortschritte, die Bemalung mit Schwarzlot, gemacht.

Die ältesten Denkmäler sind fünf Standfiguren — Jonas, Daniel (Farbentafel 1), Osea, David (Fig. 171), und Moses — in den Mittelschifffenstern des Domes zu Augsburg wohl um 1065, in der Zeichnung ungemein steif, die Gesichter starr und schematisch, Gewänder und Schuhe gemustert und mit reichen Säumen besetzt, auf den Knieen die Spiralfalten der Handschriftenmanier, die Farben rot, blau, gelb, grün und violett ziemlich gleichmässig verteilt[1]). Die Stadtkirche zu Plattling bewahrt ein kleines Bild Johannes des Ev. Anf. 12. Jh., die Veitskirche b. Weida Reste eines Jessebaums von tiefer Farbenglut (Farbentafel 2), die Liebfrauenkirche zu Arnstadt vier Propheten einfachster Technik, das Germ. Mus. ein Medaillon, Kreuzprobe der hl. Helna, welche Ende 12. Jh. angesetzt werden. Die Überlieferung ist demnach sehr dürftig. Erst mit dem Anfang des 13. Jh. mehren sich die Monumente. Neben einen Timotheus, aus Neuweiler in das Cluny Mus. gelangt, tritt sogleich der ausgedehnte ältere Cyklus des Münsters zu Strassburg, biblische Szenen, Märtyrer und Bischöfe, eine Königsreihe und ein grosser Christoph, nach dem Brand von 1298 durcheinandergeworfen,

[1]) Herberger, die ältesten Glasgem. im Dom zu Augsb. 1860.

dürftig und starr gezeichnet, aber prächtig in der Farbe, mehr „Glaswirkereien“, wobei auch die Augen eingebleit sind [1]). Gleichaltrig ist ein Fenster mit der Kreuzigung in St. Segolena zu Metz, ebenfalls steif in der Zeichnung. Flott gezeichnet und wundervoll in der Farbe sind dann zwei Fensterreste aus Nassau in Kappenberg, der Jessebaum und drei Szenen zu Moses, um 1230 von einem (Kölner?) Maler Gerlach, der sich selbst mit Pinsel und Farbstoff dargestellt hat (Zs. chr. K. 1897). In der Marienkirche zu Helmstedt ein aus zwei älteren zusammengestelltes Fenster mit sechs Heiligen in Arkaden. Die klassischen Beispiele von Medaillonfenstern mit köstlichen Teppichunterlagen finden sich im Chor von St. Kunibert in Köln um 1248, drei mit Legenden und biblischen Bildern, acht mit Einzelfiguren, sorgfältig und edel gezeichnet und fein in der Farbe, die durch Rot und Grün beherrscht wird. Gleichwertig sind die drei prachtvollen Chorfenster der Stiftskirche zu Bücken a. d. Weser Mitte 13. Jh., das Leben Jesu in Typen zu Vorgängen der Messe, die Legenden Maternians und Nicolaus darstellend; und das gleichzeitige Chorfenster zu Legden i. W. mit Sündenfall, Altvätern und Rex gloriae. Aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. ragen durch alle Eigenschaften des blühenden Teppichstils die Fenster von St. Marien in Gelnhausen hervor (Jessebaum, Marienleben und Leben Jesu), die Chorfenster in Naumburg, (Propheten und Apostel, Tugenden und Laster, Priester, Ritter und Jungfrauen), beide stark erneuert, mehrere in St. Elisabeth zu Marburg, in St. Viktor zu Xanten, das mittlere Chorfenster in München-Gladbach mit 14 Typen zum Leben Jesu, zwei Schiffsfenster in St. Florin zu Coblenz mit Leben Jesu, mehrere Fenster im Münster zu Strassburg und in St. Peter und Paul zu Weissenburg, in St. Fridolin zu Niederhasslach, in der Kathedrale zu Metz, aus mehreren Kirchen in Wimpfen zu Schloss Erbach und im Museum zu Darmstadt (Farbentafel 5), im Münster zu Freiburg [2]) u. a. O. In all diesen Sachen ist die Richtung auf volkstümliche Geschichtserzählung im Sinn der Bilderbibel, zuweilen in gedankenreicher cyklischer Ausweitung, unverkennbar.



Fig. 171. König David Glasgemälde im Dom zu Augsburg.

Den Stilwandel nach der „gotischen Manier“ hin vergegenwärtigt am besten der umfangreiche Fensterschmuck des Kölner Doms. In den 15 Fenstern des Chores grosse Standfiguren von Königen, auffallend einfach in Technik und Zeichnung, vielfach noch in Kleinmosaik, 1317—32 vom hohen rheinischen Adel und Kölner Patriziern gestiftet; in den Chorkapellen aus verschiedenen Händen und Zeiten: Eine Art Allerheiligenbild, Johanneslegende, Thron Salomos in der Johanneskapelle; Anbetung der Könige, typologische Szenen, Petrus und Maternus in der Dreikönigskapelle, Einzelheilige Severin, Anno, Agnes, Kunibert, Gereon und Mauritius in der Agneskapelle; im Nordkreuz ein zusammengesticktes Fenster mit Sylvester, Gregor, Felix und Nabor. Einen grossartigen Cyklus, Leidensgeschichte, Legende, Einzelheilige bietet auch St. Katharina in Oppenheim, stark ergänzt und überarbeitet [3]), dann vor allem das Münster in Strassburg, Bischöfe und Ritter im Langhaus, Heilige und Apostel mit Credo in der Katharinenkapelle um 1348 von Johann v. Kirchheim, pictor vitrorum, dann zweite Hälfte 14. Jh. im Südschiff Marienleben und Leben Jesu bis zum Gericht, ein grosses Urteil Salomos und der Streit der Tugenden. In den Seitenschiffen von St. Johann zu Niederhasslach 1320—80 ebenso Marien- und Christusleben, Legende des Täufers und des hl. Florentius, das Messopfer mit den Werken der Barmherzigkeit, Legende des

---

[1]) Guerber, Essai sur les vitraux de la cathéd. de Strassb. 1848. — J. Janitsch, die älteren Glasgemälde etc. Rep. Kw. III. 156. IV. 46. — R. Burk, die Elsäss. Glasmalerei, Strassb. 1902.

[2]) F. Geiges, der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, Freib. 1902 f.

[3]) Farbig dargestellt in H. A. Müller, die St. Katharinenkirche in Oppenheim, Frankf. 1853.

Johannes Ev., Martyrium der Apostel und Streit der Tugenden[1]), in der Kathedrale zu Metz die grosse Rose, das Meisterwerk ihrer Art, mit Kreuzigung, Engeln, Propheten und Aposteln von Hermann v. Münster, der 1392 dort sein Grab fand, anderes in Rosenweiler, Kolmar, Alt-Thann. Die höchste Freiheit des monumentalen Stils, Lieblichkeit, Anmut und Ernst in den Figuren, blendende Fülle der Umrahmungen und Teppiche, Glut der Farben, Reichtum des Inhalts, vor allem klassische Zeichnung ohne Manier zeigen die neun Fenster zu Königsfelden i. Schw. (Fig. 172) der Stiftung der Witwe König Alberts, Mitte 14. Jh. Auch hier das Leben, Leiden und die Herrlichkeit Christi, die Apostel, der Täufer, dann Legenden (Amor, Franziskus, Katharina, Clara), die Szenen unsymmetrisch, bald in Medaillons, bald unter Baldachinen[2]). Im Münster zu Freiburg sind im 14. Jh. die Seitenschifffenster von den verschiedenen Zünften gestiftet, das wertvollste von den Malern, aber meist übel behandelt. Von ausgezeichneter Farbenpracht und geschmackvoller Zeichnung sind auch drei Fenster in St. Jakob zu Rothenburg a. T. u. a. eine Allegorie des Blutes Christi darstellend, ein Fenster im Südkreuz des Domes zu Augsburg mit dem Thron Salomos. Eine ganze Galerie birgt der Dom zu Regensburg, inhaltlich fast den ganzen Bilderkreis, stilistisch alle Strebungen des 14. Jh. umfassend; nicht ganz so reich ist St. Sebald in Nürnberg (Löffelholzkapelle). Im Norden bergen die Wiesenkirche in Soest, St. Paul in Brandenburg (dreifach typologische Reihe), St. Marien in Salzwedel und in Frankfurt a. O., der Dom in Halberstadt (Marienkapelle), St. Blasii, St. Marien und St. Nicolaus in Mühlhausen, St. Marien in Arnstadt, die Augustinerkirche und der Dom in Erfurt, die Schlosskirche der Marienburg die ansehnlichsten Fenster, meist biblische Bilder zum Leben Jesu und Mariae, Apostelreihen und Heilige.



Fig. 172. Glasgemälde in Königsfelden.

5. Die Glasmaler der früheren Zeit waren vorzugsweise Mönche und Laienbrüder und die Kunstübung scheint sich ganz innerhalb der Klostermauern vollzogen zu haben. Der gewaltige Aufschwung Mitte 13. Jh. scheint aber schon zum besten Teil von Laienmeistern getragen zu sein, unter denen sich doch hochgebildete und geschulte Maler von Fach befunden haben müssen, die um des lohnenden Erwerbs willen in die Glasergilde übertraten. Denn mit diesen

[1]) Straub, Analyse des vitraux ... de Haslach et ... de Walbourg, Caen 1860.

[2]) W. Lübke, über die alten Glasgemälde zu K. in d. Schweiz, Zürich 1866 und Denkmäler des Hauses Habsburg i. d. Schweiz, ebd. 1867.

zusammen werden sie als Glasewortere, Glaiswoirter, Glaseatores, Fenestratores, Vitriatores, Vitrifices, Factores vitrorum genannt.

Namentlich über die Kölner Künstler fliessen die Nachrichten reichlich. Es werden genannt: 1056 Otto fenestrator, 1296—1330 Goswin, 1298 Magister Wilhelmus, 1312 Johannes de Nussia, 1314—16 Marmannus, 1325 Henricus de Nussia, 1327—51 Meister Philipp, 1349—63 Magister Jacobus, des vorigen Schwiegersohn, der 1362 für St. Victor in Xanten arbeitete, und 1351—66 Philipps Sohn Ludolph, 1378 Everhardus, 1329 Ludericus, 1341 mag. Henricus, 1346—49 dessen Sohn Johannes, 1346 Udo, 1356 Gobelinus (Goebel), 1358 Johannes de Flore, 1378 Lemginus de Bopardia, 1383 Petrus, 1388 Henzo dictus Gerdenbach, 1394 Abraham de Leodio, 1397 Peile „meister Raboden soen“, vor allem Meister Reynoldus, „super omnes rex lapicidas“, also eins jener vielseitigen Genies, da er 1380—88 das grosse achtteilige Fenster in Altenburg schuf. All diese waren Bürger, Hausbesitzer und verheiratet.

An anderen Orten sind nachweisbar: In Klosterneuburg (!) 1252 Fridericus, dessen Sohn Waltherus bis 1280, darauf magister Eberhardus, der das „Glasampt“ der marmornen Johanneskapelle hatte; darin folgte ihm 1331 sein Sohn Alhart. — In Hamburg 1289 Risewite, 1350—61 Joh. Münster und Godschalk, in Lübeck Henricus Albus, Heyneko de Lyneborch, Johannes Friso, Joh. de Monte, Herman v. Colberch u. a. — In Strassburg 1348 Johann v. Kirchheim, in Metz „Maistre Harman le valrier de munster en Waistefalle“ (aus Münster in Westfalen).

Von Künstlermönchen dieses Fachs werden genannt Werinher zu Tegernsee Ende 11. Jh., 1109 Bertholdus in Zwiefalten, 1162 Abt Reginhard von Zwiefalten, in Kremsmünster um 1300 der Laienbruder Herwig, 1333 frater Otto dictus Greslin de Ratisbona, der für Kl. Speinshard ein Fenster schuf. In Reichenbach malte noch um 1500 Mönch Engelhard die Fenster des Kreuzgangs, in Klus, Filia von Gandersheim, wurden 1486 Fenster „per fratres huius domus“ gemacht, in Wienhausen übte Anf. 16. Jh. eine Laienschwester Alheid Schraders, in Walkenried um 1515 ein Laienbruder Johann Spangenberg, in Erfurt zu St. Peter ein Mönch Konrad v. Schmalkalden die Kunst, letzterer die Glasgemälde des Kreuzganges 1465—85 fertigend.

6. Im Laufe des 15. Jh. begann der grosse Umschwung, den die Tafelmalerei nach der Seite des Realismus erfuhr, auch in die Glasmalerei einzudringen. Es äussert sich dies darin, dass man, namentlich am Oberrhein, Anschluss an die führenden Geister wie Schongauer suchte, ja geradezu Kartons von ihnen oder Stiche und Holzschnitte benutzte. Es bedarf keiner Bemerkung, dass in dieser Bewegung der strenge Stil mit der flächenhaften Komposition, den Teppichmustern und mosaizierten Hintergründen gesprengt wurde. In dem Masse, als man Gemälde herzustellen oder zu reproduzieren suchte, verlor sich der Sinn und Geschmack für die Wucht der Farbe, die monumentale Fassung; und je höher die Technik stieg, so dass auf grosse Scheiben gemalt und die ganze Palette, in Schmelzfarben einbrennbar, benutzt werden konnte, um so rascher versank die grosse Kunst in gefälliger, aber kleinlicher Kabinettmalerei. Die Kunst gab sich selbst den Todesstoss, als sie die Grenze ihres innewohnenden Stils überschritt. Für den schnellen und bedauerlichen Verfall die Reformation oder die Renaissance verantwortlich zu machen, ist sehr kurzsichtig. Denn gerade die grossen Meister der Renaissance wie Baldung in Freiburg und die Meister der Kathedrale in Metz haben sich in ihren grossen Standfiguren mit der reizenden Architektur aufs beste dem gotischen Rahmen eingefügt. Und andererseits haben gerade die erzketzerischen Niederlande und die Schweiz fast allein die Kunst der Glasmalerei bis zum 18. Jh. gepflegt. In der Schweiz war es eine Art diplomatischen Herkommens, bei besonderen Anlässen den Kirchen, Rathäusern, Zunft-, Gilden-, Gasthäusern

und Trinkstuben mässig grosse Scheiben mit Wappen, biblischen oder mythologischen Szenen von staats-, kantons- oder gemeindewegen zu schenken[1]).

Eine unübersehbare Masse von Denkmälern, teilweise noch von der besten Tradition getragen, bietet Oberdeutschland, Elsass, die Schweiz, Schwaben, Bayern und Österreich. Es seien nur kürzlich genannt: Zu Althann ein Jessebaum 1462—66, in St. Georg zu Schlettstadt die 10 Gebote, Legende Katharinas und Agnes, in St. Magdalena zu Strassburg sechs Chorfenster von 1481 mit biblischen Bildern und Magdalenenlegende, in St. Wilhelm fünf Fenster mit Legende des Patrons, biblische und Apostelbilder, um 1500, in St. Theobald zu Thann acht Fenster, in St. Walburg drei mit Marienleben und Passion 1461—1519. In Schwaben ist Ulm der Vorort, wo Jakob Griesinger 1407—1491, der selige, angebliche Erfinder des Kunstgelbs herstammte, wo Hans Wild im Münsterchor das prachtvolle Ratsfenster mit biblischen Bildern und das Kramerfenster von 1480 mit Jessebaum schuf; vor ihm arbeiteten Peter und Jakob Acker, Hans und Klaus Glaser 1441—60, Peter Lindenfrost und Konrad Schondorf 1473, nach ihm Hans Schön 1495—1515. Im Münsterchor sind vier Fenster mit der Geschichte Christi, Mariae und Johannes 1417—49, in der Besserschen Kapelle biblische Geschichten und ein Weltgericht hervorragend. In Regensburg arbeitete u. a. Leonhard Zauner 1487 für den Dom, in München Aegidius Trautenwolf das Herzogs- und das Marienfenster 1486 für die Frauenkirche, in Straubing Hans Siber aus Landshut für St. Jakob vier Fenster 1442. Andere vorzügliche Schöpfungen in Pipping 1479, in Percha 1492, in Blutenburg acht Passionsfenster 1494, in Landsberg vier Fenster mit dem Leiden Jesu von höchster Vollendung und Farbenglut. Wie hier von den bayrischen Herzögen, so wird die Kunst in den österreichischen Ländern von dem Kaiserhaus getragen und begünstigt; das vornehmste Denkmal, die prachtvollen Ostfenster der Schlosskapelle zu Wiener-Neustadt mit der Familie Maximilians von 1479. Andere in Heiligenkreuz, Heiligenblut, Welz, Steier, Salzburg, fast vollständige Cyklen in St. Leonhard b. Tamsweg, zu St. Leonhard in Lavant und in St. Erhard zu Breitenau, zu Lieding bei Gurk, zu Viktring u. a. O. Das alles wird freilich durch die Prachtwerke der Nürnberger Meister in den Schatten gestellt, vorerst der Hirschvogel. Der Vater Veit 1461—1525 hatte „seines Gleichen nicht im Glasmalen", von seinen fünf Söhnen soll ihn doch Augustin (1503—53) noch übertroffen haben, eine tragische Erscheinung, da er sich bald 1531 von der brotlosen Kunst zur Töpferei, dann zum Kupferstich wandte. In St. Lorenz das Volkamersche Fenster mit dem Jessebaum von 1493, in St. Sebald das Maximilianfenster von 1514, das Markgrafenfenster von 1515 nach Hans v. Kulmbachs Entwürfen, das Bambergsche 1501 von Wolf Katzheimer, 11 Fenster in der Rochuskapelle nach Dürers Zeichnungen. Das Anziehende ist in diesen Werken eine ruhige Farbenpracht in grossen Flächen, die durch Damaszierung und Laubwerk belebt sind. In dieser Hinsicht ausgezeichnet sind auch Werke des Nordens, die Chorfenster in Falkenhagen, in Schwerte, im Nordschiff des Domes zu Münster, in St. Nicolai zu Wilsnack, in der Johanniskirche zu Werben 1467—87, in St Kathrinen zu Salzwedel, im Domchor zu Salzwedel von 1480, im Kreuzgang zu Elsdorf ein grosser typologischer Passionscyklus, arg zerstört und geflickt. Dagegen ist die matte und saftlose Kupferstichmanier besonders in Köln zu Hause, virtuose Zeichnung, aber mit Vorliebe auf weissem Grunde, so die fünf Fenster im Nordschiff des Domes 1507—09 z. T. von Lewe v. Kaiserwerth, sechs Fenster in der Kapitolskirche von 1514, anderes in St. Andreas, St. Ursula, St. Pantaleon. Wie prächtig andererseits die fortgeschrittenen Meister der Renaissance die Farbenreize der Glasmalerei zu entfalten wussten, lehren am besten die Fenster der Chorkapellen und besonders der Oberlichter des Chors in der Kathedrale zu Metz 1522—39 zum Teil von Valentin Busch aus Strassburg und die nach Baldungs Entwürfen in Chorkapellen zu Freiburg 1515. Es sind lebensgrosse Figuren in wuchtiger Drapierung, die grossen Stoffmassen lediglich durch die tiefen Schatten gegliedert, die Verbleiung nur noch in den Hauptkonturen verwandt, die Farben überaus lebhaft, aber durch feine Abstimmung und Verteilung und saftige Gründe in wohltuendes Gleichgewicht gebracht: So muten sie wie der Beginn einer neuen glänzenden Blüte an. Übrigens sind auch in Norddeutschland ähnliche, rein malerische Versuche bis zum Ausgang des 16. Jh. verstreut gemacht worden.

[1]) Oidtmann, die schweizer. Glasmalerei vom Ausgang des 15. bis zum Beg. des 18. Jh. Zs. chr. K. XII. 308. XIV. 129, 239, 261.

III. Die Tafelmalerei.

v. HEEREMANN, die älteste Tafelmalerei Westfalens, Münster 1882. — J. B. NORDHOFF, die Soester Malerei unter Meister Konrad, B. Jb. LXVII. 100, LXVIII. 65. — SCHEIBLER u. ALDENHOFEN, die Kölnische Malerschule, Lübeck 1895, Text v. ALDEHOFEN, ebd. 1902. — FIRMENICH-RICHARTZ, Wilh. Herle u. Herm. Wynrich v. Wesel, Düsseld. 1896. — SCHEIBLER, anonyme Meister der altköln. Malerschule, Köln 1880. — HOTHO, die Malerschule H. v. Eyck I. 1855. — MERLO, Köln. Künstler, 2. Aufl. 1889. — SCHEIBLER, die Schule v. Kalkar, Zs. b. K. XVIII. 28. — WOLF, ebd. XI. 339. — Das Buch der Malerzeche in Prag, hg. v. M. Pangerl, Gs. f. Kg. XIII. Wien 1878. — NEUWIRTH, ma. Wandgemälde u. Tafelbilder v. Burg Karlstein, Prag 1896. — H. THODE, die Nürnberger Malerschule, Frankf. 1892. — B. RIEHL, Studien zur Gesch. der bayerischen Malerei des 15. Jh. Oberb. Arch. IL. Münch. 1896, 1—160. — H. SEMPER, die Brixener Malerschule, Insbr. 1891. — DERS., der Meister mit dem Skorpion, Zs. des Ferdinandeums, ebd. 1893. — DERS., die Sammlung alttiroler Tafelb. i. erzb. Klerikalseminar zu Freising, Oberbayr. Arch. IL. 432. — SIGHART, Maler u. Malereien in Salzburg, Mitt. K. K. C. C. XI. SCHNAASE, ebd. VII. 306, MESSNER, ebd. VII. 251. — B. HAENDCKE, schweizerische Malerei im 16. Jh., Aarau 1893. — WUSTMANN, Beitr. z. Gesch. der Malerei in Leipzig v. 15.—17. Jh., Lpz. 1879. — A. SCHULZ, urkundl. Gesch. der Breslauer Maler-Innung, Bresl. 1866. DERS., Unters. z. Gesch. der schles. Maler 1882. WERNICKE, Schles. Vorzt. II. 12, 263. —. —. S. a. F. KUGLER, Handb. d. Gesch. d. Malerei, 3. Aufl., Lpz. 1867. WOLTMANN u. WOERMANN, Gesch. der Malerei, Lpz. 1879. — E. FRANTZ, Gesch. d. christl. Malerei, Freibg. 1896. — JANITSCHEK, Gesch. d. deutschen Malerei, Berl. 1890. — F. v. REBER, Gesch. d. Malerei v. 14.—18. Jh., München 1894. — Th. v. FRIMMEL, Handb. der Gemäldekunde, Lpz. 1894.

Monographien. Schongauer: A. v. WURZBACH, M.-Sch., Wien 1880. — W. LÜBKE, Sch.-Studien, Zs. b. K. XVI. 74. — W. v. SEIDLITZ, Rep. f. Kw. VII. 167. — D. BURCKHARDT die Schule M.-Sch. am Oberrhein, Basel 1888. — M. BACH, M.-Sch. Stuttg. 1893. — Barth. Zeitblom: M. BACH, Württemb. Vierteljahrshefte IV. 104. — DAHLKE, Rep. f. Kw. IV. 335. Martin Schaffner: S. Graf PÜCKLER-LIMBURG, M.-Sch. Strassb. 1899. — BRULLIOT, Kunstbl. 1822, 249. — Nicol. Manuel: GRÜNEISEN 1837. — R. RAHN, Rep. f. Kw. III. 1. — Tob. Stimmer: A. STOLBERG, Strassb. 1901.

Michael Wohlgemut: W. v. SEIDLITZ, Zs. b. K. XVIII. 169. — H. STEGMANN, Rep. f. Kw. XIII. 60. — H. Pleydenwurff: W. WEISBACH, Zs. b. K. 1897, 234. — Albrecht Dürer: H. W. SINGER, Vers. einer Dürerbibliographie, Strassb. 1903. — J. HELLER, das Leben u. die Werke A. D., Lpz. 1831. — VAN EYE, 2. Aufl. 1869. — KAUFMANN, Köln 1881. — M. THAUSING, Gesch. s. Lebens u. s. Kunst, 2. Aufl., Lpz. 1883. — A. SPRINGER, Berl. 1892. — A. WEBER, 2. Aufl., Regensb. 1894. — M. ZUCKER, Halle 1900. Nachbildung der Kupferst. von SOLDAU, Nürnb., mit Text v. LEITSCHUH, besser von der Reichsdruckerei (Berl. Grote), der Zeichnungen ebd. (seit 1883), beide mit Text v. LIPPMANN, der Gemälde v. SOLDAU, m. Text v. B. RIEHL u. Suppl. v. von H. THODE; schriftl. Nachlass, hgg. v. LANGE u. FUHSE, Halle 1893. — Albr. Altdorfer: S. FRIEDLÄNDER, A. A. der Maler v. Regensb. Lpz. 1891. — K. LANGE, Grenzboten 1892. — Hans Schäufelein: U. THIEME, H. Sch.'s mal. Tätigk., Lpz. 1892. — Hans Süess: K. KÖLITZ, H. S. v. Kulmbach, Lpz. 1881. — H. Aldegrever: O. v. SCHORN, Bayer. Gewerbeztg. 1884, 1. — Barthel u. Hans Sebald Beham: M. ROSENBERG, zwei Maler der Ren., Lpz. 1875. — E. AUMÜLLER, Münch. 1881. — v. SEIDLITZ, Jb. kgl. pr. Ks. III. 149. — C. KOETSCHAU, B. B. u. d. Meister des Messkirchner Altars, Strassb. 1893. — G. Pencz, A. KURZWELLY, Forschungen zu G. P. Lpz. 1895. — R. STIASSNY, Kunstchron. 1890, 177. — Grünewald: H. A. SCHMIDT, Basel 1894. — F. NIEDERMAYR, Rep. f. Kw. VII. 134. — Pseudogrünewald: PASSAVANT, d. Kunstbl. XXII. 430, XXVII. 114, 193. — WOLTMANN, Zs. b. K. VIII. 321. — W. SCHMIDT, Rep. f. Kw. I. 411. — WOERMANN u. NIEDERMAYR, Kunstchron. XVII. 207ff. — Burgkmaier: E. v. HUBER, die Malerfamilie B., Zs. hist. V. f. Schwaben u. Neub. I. — R. MUTHER,

Hans B., Zs. b. K. XIX. 337. — A. Schmid, Forschungen über H. B., Münch. 1888. — Holbein: A. Woltmann, Hans H. u. s. Zeit, 2. Aufl., Lpz. 1874—76. — F. Stödtner, H. H. d. Ä., Berl. 1896. — Mich. Pacher: A. Jlg, Mitt. K. K. C. C. N. F. V. 70. — Förtter, d. Kunstbl. 1853, 131. — Hans Mueltscher: F. v. Reber, S. A. M. 1898, II. 1.

Luc. Kranach: Heller, 2. Aufl., Nürnb. 1854. — Schuchardt, Lpz. 1851—71. — Woermann, Zs. b. K. N. F. XI. — E. Flechsig, Cranachstudien I., Lpz. 1900. — H. Michaelson, L. C. d. Ä., Lpz. 1902. — Bibliographie v. B. Dogson, Paris. Nachbildung der Stiche u. Holzschn. (Lippmann), Berl. 1895, der Tafelbilder m. Text v. Flechsig, Lpz. 1900. — Wolf Traut: W. Schmidt, Rep. f. Kw. XII. 300. — Hans Raphon: R. Engelhardt, Lpz. 1895. — Joh. Kemmer: Th. Gaedertz, J. K., der Meister des Olafsaltars, Lübeck 1901. — Hans Gudewerdt: G. Brandt, Lpz. 1898. — Ant. Wonsam: Merlo, A. W. v. Worms, Lpz. 1864—84. — Hans Memling: A. Wauters, sept études, Brüssel 1893. — Weale, ebd. 1871. — F. Bock, M.-Studien, Düsseld. 1900. — L. Kaemmerer, H. M., Lpz. 1899. — Barthel Bruyn: Firmenich-Richartz, Lpz. 1891. — Jan v. Scorel, Toman, Lpz. 1887.

1. Die Technik der Tafelmalerei ist bis Ende 15. Jh. dieselbe geblieben, wie sie Theophilus „de tabulis altarium“ beschreibt. Eine sorgfältig vorgerichtete Eichen- oder Tannenholztafel wird mit einem dicken, geschliffenen Kreidegrund überzogen und auf diesen nach einer Rötelvorzeichnung die Lokalfarben in Tempera, einem Bindemittel aus Eigelb, Harz und Wachs, aufgetragen. Da dies sehr schnell trocknet, so können Lichter und Schatten nur schichtweise aufgehöht werden und eine gewisse Lasierung wird durch nachträgliches Erhitzen erreicht. Als Hintergrund dient ein Überzug von feinem Plättchengold. Zur Belebung wurde der Kreidegrund gern vorher mit Granatmustern gepresst. Auch Nimben und Gewandsäume, Zierrat u. dergl. sind vergoldet. Seit Mitte des 15. Jh. bürgert sich von den Niederlanden her die Ölmalerei ein, welche neben grösserer Bequemlichkeit den Vorteil bot, Nass in Nass die zartesten Übergänge und Abtönungen zu treffen. Die Verwendung von Leinwand als Unterlage ist zwar seit Meister Wilhelms Zeit vereinzelt nachweisbar, wird aber erst in der Barockzeit allgemein; daneben brauchen dann viele Maler dünne Kupferplatten.

Die Maler gingen wohl meist aus der Zunft der Schilder (clipeatores) hervor und bildeten mit diesen, aber auch mit Glasmalern oder Bildschnitzern ein besonderes Amt (Zeche), in ma. Weise vielfach durch büreaukratische Statuten beengt, aber auch geschützt. Die Erziehung der „Malerknaben“ beschränkte sich auf die technischen Fertigkeiten „nach dem täglichen Brauch“ und scheint nach Dürers Erinnerungen allgemein nicht sehr liebevoll gewesen zu sein. An manchen Orten wurde nach sechsjähriger Lehrzeit ein Meisterstück verlangt, in Hamburg z. B. „een cruce unde een marienbylde unde sunte Johanse darunter unde sunte Juriane (Georg) up eenem Peerde“, anderwärts keins, ebensowenig wie eine mehrjährige Wanderschaft. Doch war die Erlangung der Meisterschaft und Selbständigkeit sonst reichlich erschwert und alles darauf zugeschnitten, selbst kräftige Talente in den Grenzen des Handwerks und der Gilde zu halten. So kommt es, dass wir einerseits aus Zunftrollen und Bürgerlisten eine Menge Namen von Malern und Schnitzern ohne Spur ihrer Wirksamkeit kennen lernen, andererseits ganze Bilderreihen einer namenlosen Hand zusammenzustellen vermögen, ohne die Möglichkeit, zwischen den Namen und den Werken sichere Beziehungen zu statuieren.

2. Die Geschichte der Tafelmalerei, seit mehreren Menschenaltern der vorzüglichste Gegenstand der Kunstforschung, ist in den Hauptzügen schon recht gut aufgehellt. Für uns kann es sich nur um die Klarlegung der Anfänge und Hauptrichtungen handeln, um die Wandlungen des Stils und die treibende Stimmung und Frömmigkeit jeder Epoche festzustellen.

Aus der Frühzeit haben wir nur die wenigen aber hochbedeutenden westfälischen Denkmäler, das Antependium aus St. Walpurgis in Soest, Christus als Rex gloriae im Vierpass, Maria mit den sieben Geistesgaben und Walpurgis links, der Täufer und Augustin rechts unter Arkaden, in der Haltung ruhig, doch nicht steif, wie schon das Halbprofil der Heiligen dartut, in den Falten das Motiv der Pfeilspitzen, die Gesichter von jugendlicher Kraft. Wie man das Werk „byzantinisch“ finden konnte, ist nicht verständlich. Es ist wie auch bei den folgenden der Stil der Wandmalerei um 1180. Der Altaraufsatz aus der Wiesenkirche, jetzt in Berlin, mit Christus vor Kaiphas, Kreuzigung und den Frauen am Grabe und das zugehörige Antependium, die Trinität als Gnadenstuhl zwischen Maria und Johannes vorstellend, sind weit fortgeschrittener; die Bewegungen freier, fast leidenschaftlich, die Gestalten schlank, der Ausdruck höchst lebhaft, das Spiel der Hände von mimischer Deutlichkeit, die Falten im Zackenstil — alles bis auf den Farbenauftrag in nächster Anlehnung an die gleichzeitige Soester Wandmalerei, die wie wir oben sahen, darin den gemeindeutschen Stil des 13. Jh. etwas übetrieb.

Die übrigen zerstreuten Sachen sind auffallend gering. Aus dem Ende des 13. Jh. ein Antependium im Kloster Lüne, in der Mitte wieder der Gnadenstuhl, zur Seite je vier Szenen aus dem Leben Christi, in der Taufkapelle zu Worms zwei Tafeln, ehemals Türen eines Reliquienschreins, Petrus und Paulus, Stephanus und ein Bischof Mitte 13. Jh. In Heilsbronn eine Tafel mit Verrat des Judas, Pilatus, Auferstehung und Himmelfahrt in kolorierter unsicherer Umrisszeichnung mit schematischem Gefältel; ein Aufsatz aus Rosenheim in München mit der Krönung Mariä und 12 Aposteln, etwas feiner gezeichnet und besser in den Formen, um 1300 in Weissenburg eine Tafel mit der Befreiung Petri aus dem Kerker; in Wetter ein Aufsatz mit sechs Passionsszenen. Dieser qualitativ und quantitativ geringe Befund erlaubt das Urteil, dass das Altarbild die grossen Meister noch nicht anzog, sondern eine Domäne geringer Talente blieb.

Ein Umschwung trat erst Ende des 14. Jh. ein. Möglicherweise stärkten die Italiener der böhmischen Schule den Sinn für das Tafelbild, oder die vor der Wandmalerei stauenden Kräfte suchten einen neuen Wirkungskreis; kurz, die Tafelmalerei tritt in den Vordergrund und entreisst sehr bald der Wandmalerei die Führung. Sie wird zum getreuesten Spiegel der Zeitstimmung, zum Gradmesser des künstlerischen Vermögens und liefert die Denkmale, aus denen die Künstler und Kunstgeschichte des späteren Mittelalters rekonstruiert worden sind. Die Bewegung ist in drei Städten, Köln, Prag und Nünberg mit sehr unterschiedenem Erfolg verlaufen.

a) Die Altkölner. Als kirchliche Kunst gewertet ist die altkölnische Schule das Zeugnis einer ungesunden, spielenden und verträumten Frömmigkeit, in der sich himmlische Sehnsucht und Weltfreude, Ruhe der Seligen und zarter Liebesgenuss innig vermählt haben. Die Stimmung wie die Formsprache sind durchaus reaktionär. Die Lebenskunst in höheren Regionen mit süsslichem Minnezauber verbrämt ist das mystische Ideal des Meister Eckhardt, gest. 1329 und Heinrich

Susos, gest. 1365[1]). Dass dieselbe ein halbes Jh. später durch die Malerei zur Volksreligion werden konnte, ist nicht wenig zu verwundern. Andererseits die weiche Formgebung, die schlanken knochenlosen Gestalten, die Schlaffheit der Falten finden sich schon in der Wandmalerei des beginnenden 14. Jh. z. B. in Ramersdorf, doch auch in der Plastik und auf den wenigen Tafeln der Kölner um 1350—70: auf dem Triptychon mit der Kreuzigung Mus. No. 1, den Tafeln mit Johannes und Paulus ebd. No. 2 u. 3, mit einer Verkündigung und Darstellung No. 4 u. 5 und den 25 Szenen des Lebens Jesu No. 6. Der Träger des neuen Stils ist der Meister des Clarenaltars im Dom zu Köln, nach älterer Annahme jener vom Limburger Chronisten um 1380 hochgerühmte Wilhelm (von Herle), nach neuerer Forschung wohl eher dessen Nachfolger Hermann

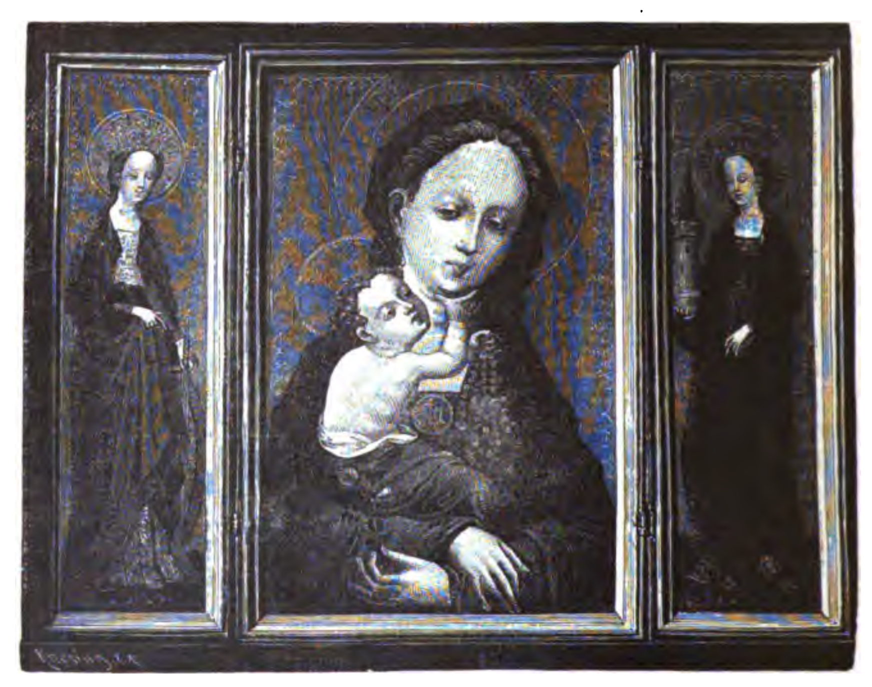


Fig. 173. Madonna mit der Erbse im Germ. Museum.

Wynrich v. Wesel[2]). Der Clarenaltar zeigt in der Mitte auf der Tür des Sakramentsschreins einen Priester bei der Elevation der Hostie, auf den inneren Seiten der äusseren Flügel je 12 Szenen aus der Kindheit und dem Leiden Jesu. Hier tritt neben älteren Händen der junge Meister hervor, „das süsse Kosen, der weiche Liebreiz, das innige Gefühlsleben“ sind ihm eigen. Ganz neue Empfindungen und Zustände idyllischer Ruhe und liebevoller Zärtlichkeit führt er in die herge-

[1]) E. Hintze, der Einfl. der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule, Breslau 1901.

[2]) Firmenich-Richartz a. a. O. macht es wahrscheinlich, dass Wilhelm Herle, 1358—70 urkundlich nachweisbar, an den Malereien des Hansasaales mitbeteiligt, dem überkommenen Stil die höchste Kraft verliehen, dem neuen Gefühlsleben aber noch fremd ist; dass hingegen Wynrich 1378—1414 nachweisbar, mit dem Clarenaltar beginnend, seine persönliche Art der Schule aufgeprägt und sie bis gegen 1430 beherrscht habe. Aldenkirchen hält noch an Meister Wilhelm fest.

brachte Typik ein: Maria umarmt und küsst den toten Sohn bei der Grablegung, das Kind im Bade scherzt mit der Mutter etc. Dagegen die Gewaltakte der Henker und Büttel, das Leiden und die Marter machen ihn verlegen; das Böse schildert er als das Grundhässliche.

Dem Meister selbst gehören noch an zwei Tafeln (Leinwand) mit der Kreuzigung und Heiligen Köln. Mus. 8 u. 9 und eine Veronika in München, die Madonna mit der Erbse (Fig. 173). Germ. Mus. 7 und mit der Bohne Köln. Mus. 13 und der Paradiesesgarten in Hamburg, Samml. Weber und Leipzig, Samml. Felix, Bilder, in denen seine Gefühlsmalerei noch klarer zu Tage tritt. Die sonnige Heiterkeit ungetrübten Seelenglücks liegt auf seinen Frauen, deren körperliche Unterlage eigentlich nur symbolisch in die harte Welt der Tatsachen hineintritt. Ein schmaler, gebrechlicher Leib, in weite, schlaffe Gewänder gehüllt, trägt auf dünnem langen Halse ein strahlendes Antlitz mit hoher, von goldigem Haar umrahmter Stirn, grossen, sanften, niedergeschlagenen Augen, feiner Nase und geschwelltem Mündchen. Die Schultern fallen steil ab, der Busen ist nicht einmal angedeutet, die Finger sind lange, dünne Fäden; dazu ein rosiges Inkarnat und leuchtende Gewänder mit Gold bemustert, ein goldener Hintergrund und blumiger Boden. Das sind nicht verklärte Menschen, sondern Visionen. Und doch weiss uns der Meister von ihrem Dasein zu überzeugen durch die unerschütterliche Ruhe, den stillen Seelenfrieden und den Adel der Gesinnung. Dies zu erkennen braucht man nur die aus ähnlicher Schwärmerei geborenen barocken, in sich hohlen und unwahren Bilder zu vergleichen. — Eine grosse Zahl von Schülern verfolgen des Meisters Weg weiter. Der Stoffkreis bleibt der des Clarenaltars, Marienleben und Passion. Doch während Meister Wilhelm seine Erzählungskunst gerade in der Auswahl und feinen Gruppierung weniger Personen bewährt hatte, versuchen sie sich an der Bewältigung grosser Massen. Daneben pflegen sie das stimmungsvolle, private Andachtsbild, die Veronika und den Himmelsgarten. Bezeichnend ist das Bildchen im Städelschen Institut. Maria sitzt in ein Buch vertieft am Steintisch, Cäcilia lehrt das Kind auf der Zither spielen, eine Heilige schöpft aus dem Brunnen, eine andere pflückt Kirschen, andererseits sitzen Michael und Georg plaudernd im Grase, ein Jüngling lauscht an einen Baum gelehnt, vor ihnen ein Affe und ein toter Maulwurf. Hunderte von buntfarbigen Blumen umblühen die Szene, in den Zweigen spielen die Vögel, eine hohe Zinnenmauer schliesst jeden kalten Lufthauch ab. Das ist ein Seitenstück zu jenen weltlichen Liebesgärten, nur dass auch hier die Reinheit der Stimmung vollkommen gewahrt bleibt.

In Westfalen ist Meister Conrad von Soest der Träger des neuen Stils. Seine Hauptwerke sind ein Altar in St. Pauli in Soest und ein anderer in Bad Wildungen von 1403, Ottilia und Dorothea im Mus. zu Münster und ein thronender Nikolaus im Dom zu Soest. Seine Zeichnung ist fester, das Verhältnis zur Natur lebendiger auch in Nebendingen, Kleidung und Gerät. In seiner Kreuzigung sehen wir die langaufgeschossenen Figuren des westfälischen Adels und stämmige Bauern, als sei die Rede wahr, „dass der Heiland von Westfalen gekreuzigt sei.“ Einem begabten Schüler Konrads entstammt eine Kreuzigung (Köln. Mus. 367) mit dem lebendigsten Volkstreiben in feiner, weicher Arbeit. Andere Schulwerke in Fröndenberg, St. Marien zu Dortmund und Bielefeld, am Cunibertsschrein in Köln, in denen dieselbe Naturfrische mit wachsender Farbenkunst (bunte, vielfach gebrochene Töne, weiss- oder brauntoniges Inkarnat, aufgelegte Zieraten) gepaart ist.

Als kräftigen Seitentrieb der Westfalen kann man noch jenen Heinrich v. Duderstadt ansehen, von dem sich ein aus Göttingen stammender Altar mit vollständigem Marienleben von 1424 im Prov.-Mus. zu Hannover findet, bei aller Ähnlichkeit schon viel derber und roher. Sonst berühren sich die Westfalen mit den Kölnern oft so eng, dass die Scheidung schwer ist, und der Ausgang beider Schulen verliert sich in schwächlicher Manier mit entarteten, langen und dünnen Figuren. Ganz fremd erscheint in diesen Kreisen der Meister der Wasserfassschen Kreuzigung

(Köln. Mus. 48) mit breiter Landschaft und orientalischen Erinnerungen, während der „ältere" Meister der hl. Sippe (ebd. 53) seinen Vortrag schon ganz auf die genrehafte Schilderung des gut bürgerlichen Familienlebens herabstimmt.

Die Wirkung in die Ferne wird grösser gewesen sein als wir feststellen können. Die Kölner Art zeigt sich auf einer Tafel aus Kassel in Darmstadt (No. 160), auf einem Flügelaltar aus Schloss Pähl im bayr. Mus., auf einem ebensolchen in Allendorf, Schw. R., auf dem Triptychon im Zither zu Halberstadt und einem Altar mit dem hortus conclusus in der Bibliothek zu Weimar. Soester Arbeit ist ein Diptychon der Marienkirche in Danzig und die Züge der Schule trägt ein grosses Altarwerk aus der Jakobskirche in Lübeck im Antiquarium zu Schwerin, sowie ein Dreiflügelaltar aus der Dreikönigskapelle im Dom zu Naumburg von 1418 mit hoher Landschaft und witzigen Genreszenen.

b) In der böhmischen Schule steht neben dem kraftvollen Realismus Meister Theodorichs, der schon oben besprochen wurde, Nicolaus Wurmser mit einer stark an die Rheinländer erinnernden Art von lieblicher Frauenschönheit, wofür die „schöne Maria von Hohenfurt" als Beleg gelten darf. Verwandtes in der Stephanskirche zu Prag, in der Dominikanerkirche zu Budweis und der Galerie zu Hohenfurt. Von einem Schüler Dietrichs stammt ein Altarwerk zu Mühlhausen am Neckar von 1385. Doch schon die nächste Generation unter König Wenzel „verlor an Ernst der Gesinnung und Kraft des Ausdrucks" und die hereinbrechenden Husitengreuel schnitten die weitere Entwickelung ab.

c) Die Altnürnberger treten erst um 1400 im Dienst der edeln Geschlechter mit Altaraufsätzen ins Licht der Geschichte. Es sind namenlose Meister, die wohl durch die Verbindung mit Prag zu einer schärferen Lebenswahrheit gelangten. Dies tritt schon an einer Tafel für Abt Friedrich von Hirzlach in Heilsbronn mit einem Schmerzensmann von tiefem Gefühl hervor, es folgen das Epitaph Paul Stromers in St. Lorenz von 1406 mit einer Deesis, das der Kunigunde Rymensnyderin von 1409 mit Schmerzensmann und der Deichslersche Altar in Berlin mit Maria, Petrus Martyr, Johannes Bapt. und Elisabeth, der Imhofsche Altar in St. Lorenz 1418—22, Krönung Maria, Jakobus Minor und Andreas. Auch hier die weiche, rundliche, fliessende Gewandbehandlung, aber die Figuren sind gedrungener, lebensfähiger, die Frauen lieblich ohne weichlich zu sein, die Männer in zunehmendem Masse kräftige Charaktere von hohem Ernst mit durchgearbeiteten Zügen. Das war eine gesunde Lebensauffassung, der die Zukunft gehörte. Ein köstliches Idyll der Schule, jetzt in Wien, zeigt Maria spinnend, Elisabeth weifend, die Kinder Jesus und Johannes im Spiel entzweit. Das Jesuskind klagt seiner Mutter „Johannes tut mir weh"; das wäre den Kölnern doch wie eine Entheiligung vorgekommen.

d) Der primitive Realismus. Dass eine religiöse Kunst sich nicht völlig ausserhalb der natürlichen Welt und ihrer Gesetze bewegen kann, ging den Künstlern der ersten Hälfte des 15. Jh. doch langsam auf und die Reaktion machte sich dann mit elementarer Wucht Bahn. Zunächst gehen einigen kühnen Neuerern fern von den führenden Schulen die Augen auf.

In erster Linie ist hier Bertram v. Minden[1]) zu nennen, 1379—1415 nachgewiesen, von dem sich vier grössere Werke erhalten haben, der Hauptaltar von St. Petri in Hamburg, seit 1734 in Grabow, mit der Heilsgeschichte in mehr als 90 Bildern und 80 Skulpturen, der Marienaltar aus dem Harvestehuder Kloster in Hamburg, der Marienaltar in Buxtehude und ein Apokalypsenaltar im S. Kens. Mus. in London, Schulwerke in mecklenburgischen Kirchen und im Prov.-Mus.

---

[1]) A. Lichtwark, Mst. Bertram v. Minden, Lübeck 1902. — Ders., Nürnberger Festrede, Kunstwart XV. 527.

zu Hannover. Bertram zeigt sich als ein frisch zupackender, lebendiger Erzähler von hoher dramatischer Kraft, der feine Einzelzüge der Natur beobachtet und eine besondere Fabulierlust im Tierleben bewährt. Seine Gestaltungskraft ist schier unerschöpflich, mit Durchbrechung des hergebrachten Schemas weiss er dieselben Szenen immer wieder neu und originell zu erfassen. Der Hintergrund ist noch Gold, das Nackte wie in dunkler Erinnerung und Ahnung gezeichnet, die Finger ohne Gelenke, die Bewegungsmotive deutlich, aber die Proportionen schlecht und die Verkürzungen ganz misslungen. Das Gewand ist naturalistisch wiedergegeben, weiche, dünne Seide. Die Farbe ist leuchtend und ein toniges Weiss gut verwendet.

Von seinem Schüler und Nachfolger Franke in Hamburg hat sich ein Jugendwerk, der Schmerzensmann im Mus. zu Leipzig und zwei Hauptwerke, ein Schmerzensmann aus dem Dom und der Thomasaltar aus der Kapelle der Englandfahrer von 1424, beide jetzt in der Kunsthalle in Hamburg, erhalten. Das wunderbare Naturgefühl Bertrams ist bei Franke noch feiner entwickelt. Er weiss seelische Zustände wie Schmerz und Klage packend wiederzugeben. Seine anfangs eckige und steife Figur gewinnt an Rundung und Beweglichkeit. Neben der Vertiefung des Raumes fesseln uns die Anfänge der Landschaft. Vor allem aber zeigt er sich im Kolorit als „einer der grössten deutschen Farbendichter aller Zeiten." Die Zusammenstimmung und Abstufung seiner Palette „reicht von einem Fortissimo an Glanz und Pracht bis zu der zartesten, tonigen Unbestimmtheit" und für den Stimmungsgehalt seiner Bilder gibt es in dieser Hinsicht keinen Vergleich bis auf Grünewald.

Ohne merklichen Zusammenhang mit diesen einsamen nordischen Realisten stehen die Schwaben.

Lukas Moser in Weilderstadt vollendete 1431 die Gemälde auf einem Altar in Tiefenbronn, worauf er die Legende der hl. Magdalena und die 10 Jungfrauen darstellte, keine Andachtsbilder im gewöhnlichen Sinn, sondern Naturstudien mit peinlicher Detailschilderung; das glitzernde Meer, die gemalten Fenster der Kirche, die Möbel, Geräte und Gefässe, die Textur der Gewänder fesseln sein Auge wie ganz nebensächliche Szenen, die Schiffarth, die Nachtruhe vor dem Palast mit den zusammengekauerten, fröstelnden, schlafenden Gestalten seine Phantasie. Noch glänzender hebt sich Konrad Witz[2]) heraus, aus Rottweil stammend, in Basel 1434—47 ansässig. Auf einer Tafel in Strassburg stellt er Katharina und Magdalena in einem Kreuzgang dar mit dem Blick auf die Strasse, ein „optischer Ausschnitt der Wirklichkeit", wo lediglich die Probleme der Perspektive und des Lichts bis zu den Schlagschatten nicht sowohl versucht als gelöst werden. Ein Altar in Genf von 1444 mit der Befreiung Petri aus dem Kerker und dem Fischzug zeigt dieselbe nüchterne Naturtreue, eine spiegelnde See und einen Berg mit Wald und Obstbäumen so einfach geschaut und ergriffen, wie es erst Dürer wieder vermochte. Der dritte Initiator des neuen Stils ist Hans Multscher von Innsbruck, der 1437 einen Altar für Sterzing mit Marienleben und Passion aufstellte, schwach in allem, worin Witz Meister war, aber jenem in der Schilderung geistiger Grösse, innerer, seelischer Vorgänge überlegen.

Von den primitiven schwäbischen Realisten ist auch Stephan Lochner aus Meersburg ausgegangen, gest. 1451. Was er bei seinem Eintritt in Köln 1430 konnte, das zeigte er in dem jüngsten Gericht des Muschel-Metternichschen Altars Köln. Mus. 63. Eine solche Fülle von Individuen, Leidenschaften, packenden Hand-

[1]) NEHRING u. SCHLIE, der Meister v. Hamburg, Lübeck 1898. — Rep. f. Kw. XXI. 116. — A. LICHTWARK, Mstr. Franke — 1424 — Hamb. 1899. — ZUCKER, im chr. Kbl. 1901, 1.

[2]) D. BURCKHARDT i. Festschr. z. 400. Jahrest. d. ewigen Bundes, Basel. DEHIO in Zs. b. K. N. F. XIII. 229.

lungen, wie er in dem Zug der Verdammten darstellte, war ganz einzig, noch dazu mit einer sicheren Kenntnis des Nackten und tiefer Farbenglut gepaart. In der neuen Umgebung wandte sich seine Anschauung aber sichtlich den Idealen der Altkölner zu. Dafür zeugt die Madonna im Rosenhag, vornehmlich aber das Dombild (Fig. 174) mit der Anbetung der Dreikönige, Gereon und Ursula mit Begleitern, die Perle aller Andachtsbilder. Hier herrscht ein schlechterdings ergreifender Enthusiasmus, gehoben durch eine ruhig abgewogene Komposition, frische, jugendliche Schönheit, reiche Gewandung und leuchtenden Farbenzauber. Der frühe Tod des Meisters war für die deutsche Kunst ein unersetzlicher Verlust.



Fig. 174. Mittelstück des Kölner Dombildes. (Nach Janitschek)

Er allein hätte den überflutenden Realismus eindämmen können. In Westfalen ist eine verwandte Erscheinung der Meister von Liesborn, dessen Hauptwerk von 1450 leider 1807 zerschnitten und zerstreut wurde. An Naturtreue und Schönheitssinn ist er Lochner noch überlegen, fleissig und liebevoll im Beiwerk, ergreifend in der Andacht schöner Frauen und Engel. Auch er ist ziemlich einsam und ohne Nachfolge.

e) Der Einfluss der Niederländer. Seit der Mitte des 15. Jh. schwindet der Sinn für die ideale Stimmung fast mit einem Schlage und macht einem rücksichtslosen Wirklichkeitsdrange Platz. Die Natur in ungeschminkter Wahrheit abzuschreiben, den Menschen mit seinem harten Alltagsgesicht, in seiner Leidenschaft, mit allen schroffen Bewegungen darzustellen, das ist jetzt Gegenstand eines heissen

Bemühens. Merkwürdig ist, dass dabei nicht die Bahn der primitiven Realisten weiter verfolgt, sondern die fremde Schule der Niederländer, vor allem Rogiers aufgesucht wird. Dieser Vlame mit der leicht erregbaren Phantasie, dem eindringenden Blick für das Wirkliche und starker dramatischer Begabung ist der richtige Maler des Volkes. Schon im Gegenstand traf er den Geschmack der Masse: Marienleben und Passion; und die Akteure der heiligen Geschichte sind ehrliche Bürger, hausbackene Frauen, der Rahmen eine reiche gotische Architektur, der Hintergrund die etwas überfüllte, heimische Landschaft. Seine Meisterschaft liegt in der Schilderung der Affekte. Alle Regungen des Seelenlebens, den lauten Schmerz, die stille Trauer, Mutterfreude, tödlichen Hass, die ganze Skala menschlicher Gefühle weiss er treffend durch Mienenspiel und Bewegung auszudrücken. Und dabei erzählt er so recht breit, die Hauptsache in grossen Figuren, die vorn am Bildrand stehen, die Motive und Begleiterscheinungen in kleinen Szenen des Hintergrunds, alles so wahr, ehrlich, überzeugend, mit innerer Teilnahme und Wärme, dass sein ungeheurer Einfluss auf die Zeitgenossen ganz begreiflich erscheint. Er ist für die deutsche Eigenart nicht erfreulich gewesen. Denn was die wandernden Kunstjünger von ihm lernen konnten, war doch nur die äussere Mache. Das wurde nun alles in einer eckigen, scharfkantigen, hölzernen, spiessbürgerlichen Manier vergröbert. Bis zum Überdruss wiederholen sich die ausgemergelten knochigen Gesichter, die abstossenden Verbrechertypen bei den Henkern und Bütteln, die breiten, zerknitterten Falten, das gotische Gehäuse oder Ruinenwerk mit der kindlichen Perspektive, der Weitblick in eine Landschaft, die mit der Szene in keinerlei Verbindung gebracht werden kann. Sehen wir auf die Massenarbeit, die tausende von Tafeln und Altarwerken, die aus den grösseren „Fabriken" und aus kleinen Lokalschulen hervorgingen, so haben wir immer denselben Eindruck: Personen, Beiwerk, Architektur und Landschaft, für sich jedes einzelne scharf erfasst und fleissig gemalt, aber kein Bild von einheitlicher Wirkung. Dabei keine Spur von Stimmung mehr. Überall ein kaltes Licht, das keine Schatten wirft, sondern die Figuren und Gegenstände in ihrer bunten Färbung von allen Seiten umfliesst. So bleibt der Charakter der eigentlichen Volkskunst ohne merklichen Fortschritt bis 1530 und darüber hinaus, solange sie noch eine Macht war, der treue Spiegel einer stumpfen, unfreudigen, schönheitsbaren Masse, die sich nicht an der Form, sondern am Gegenstand erbaute, alles recht klar und deutlich sehen wollte und erfreut war, ihr eigenes hartes Gesicht und Leben auch in den Zügen und Schicksalen der Himmlischen wiederzufinden. Man weiss, wie schwer sich die Grossen aus dem engen Bann herausgearbeitet haben, wie Schongauer, der ältere Holbein, Dürer selbst erst in reiferen Jahren aus dem Kompositions- und Faltengewirr und der volkstümlichen Buntheit zur Einfalt und Schönheit der Natur hindurchdrangen. Aber zur Zeit, als ihr geläuterter Geschmack durch Schüler und Nachahmer in die Breite zu wirken begann, war gerade die Tafelmalerei in der Kirche so gut wie brotlos geworden.

Hierzu kommt noch der eigenartig fabrikmässige Betrieb, der sich infolge des enormen Bedarfs an Altären und Tafeln aller Art seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. herausbildete. Wohl alle bekannteren Meister unterhielten Werkstätten, in denen die Aufträge je nach der Bezahlung

und nach Kontrakt erledigt wurden. Gutes und Schlechtes kommt oft aus derselben Hand. Der Meister liefert etwa den Entwurf, Gesellen in allen Stufen des Könnens führen ihn in der abgelernten Manier ihres Brotgebers aus; wenn es gut geht, setzt er die letzten Drucker auf und lässt das Werk unter seinem Namen segeln. So ging es musterhaft geschäftsmässig bei Wohlgemut und bei Kranach zu. Wie viele tüchtige Talente hierbei unterdrückt wurden, lässt sich gar nicht ermessen. Die wenigen Führer, die wir kennen, vertreten immer ganze Kolonien. Kein Wunder, dass der Maler gemeinhin als Handwerker galt. Herlin strich für den Rat in Nördlingen die Tische grün und die Nürnberger zahlten für die Gemälde ihres Rathauses die „Malertaxe", d. h. die der Anstreicher. Aus Kontrakten und Rechnungen sehen wir, dass für Altarbilder geradezu lächerlich geringe Summen bezahlt wurden, wenn nicht echte Vergoldung den Preis erhöhte. Deshalb besonders wandte Dürer der Tafelmalerei den Rücken, weil mit anständiger Arbeit, mit „Klaiblen", nichts zu verdienen sei und schmieren wolle er nicht. Man muss auch den geringen Bildungsgrad der Künstler und die Befangenheit der Sitte hinzunehmen. Selbst die nötigen Hilfswissenschaften, die Kenntnis der Perspektive und Proportionslehre musste sich jeder Einzelne selbst suchen, wo blieb vollends eine grosse, freie und gereifte Weltanschauung. Ebenso war die Möglichkeit, den nackten Menschen zu studieren, unterbunden, alles in allem kein Wunder, dass der Erfolg so heisser Bemühungen nur ein halber war und die Palme nur von auserwählten Geistern ergriffen wurde.

Die Übertragung niederländischer Formen nimmt gewöhnlich den Verlauf, dass die erste Generation in den Vorbildern befangen bleibt oder sie vergröbert, die zweite sich in den besseren und begabteren Kräften zu grösserer Freiheit und persönlichem Empfinden durchkämpft. Wir können nur eine gedrängte Übersicht der Strömungen geben.

f) In Köln sucht zuerst der Meister der Georgslegende (Mus. 125) um 1460 den unbedingten Anschluss an die Niederlande. Er malt hagere Figuren mit herben grossen Köpfen, bleiche Frauen, Landschaften in hellen Tönen und blauem Himmel. Der Meister der Glorifikation Mariä (Mus. 128—30)[1]), in Lüttich gebildet, vielleicht Goedart Butgyn v. Aachen 1460—80, zeigt in dieser grossartigen Vision eine echt monumentale Auffassung, die Zeichnung ist wuchtig, die Farbe ernst, tief und glänzend, Einzelfiguren von Lochner entlehnt. In der Landschaft wagt er sich schon an ein wirkliches Stadtbild von Köln (Mus. 131) mit lebhaftem Hafentreiben. Der Meister des Marienlebens (München 22—28), vielleicht Johann v. Duyren, 1460—90 tonangebend, ein Realist ohne Vorbehalt, mit den harten Köpfen Rogiers und der Landschaft Dirk Bouts, doch voll künstlerischen Taktes, gemessen in Handlung und Bewegung, die Figuren, hager, schmal und schlank, die Köpfe oval und etwas geziert, das Gewand breit, besonders reich die Landschaft auf Goldgrund mit phantastischen Bergen und romantischer Architektur. Hier spiegelt sich die ruhige Frömmigkeit der Imitatio Christi. Ausser eigenen noch zahlreiche Werkstattbilder. Der Meister der Lyversbergischen Passion, Köln. Mus. 147—154, vom vorigen abhängig, aber derb, roh und bunt, der richtige Typus des Modemalers für die Masse. Seine Erzählung ist lebhaft, leidenschaftlich, die Gruppen überfüllt, die Farbe bunt; die Figuren, auch die heiligen, sind Strassenpöbel, die bösen schon Karikaturen. Die Zeichnung ist schlecht, doch Beiwerk und Kleiderpracht vortrefflich. Die Landschaft tritt zurück. — Der Meister der hl. Sippe 1480 bis 1520 (Köln. Mus. 169) in den Jugendwerken dem Meister des Marienlebens nahestehend, tief und satt in der Farbe, seit 1490 von Gerhard David abhängig, klar und duftig im Ton, Feinmaler in Landschaft und Bauten; in seinem Hauptwerk, um 1518, zeigt er liebliche aber stumme Frauen mit Körperfülle, Kleiderpracht, Röhrenfalten, die Männer teils grimmig, teils blöde. Auch er betrieb eine grössere Werkstatt. In seinen grossen Zeremonienbildern führt er das ganze bunte Leben und Treiben seiner Zeit vor, Porträts aller Stände und Geschlechter und scharf erfasste Akte aus dem Volksleben, die er gern als Nebenszenen tief in seine reiche Landschaft setzt. Seiner beweglichen Phantasie und Beobachtungsgabe verdanken wir ein anschauliches Bild seiner Zeitgenossen. Der Bartholomäusmeister[2]) (oder des Thomasaltars Köln. Mus. 184),

---

[1]) FIRMENICH-RICHARTZ, der Mstr. der Glorifikation Mariä. Zs. chr. K. VII. 1.

[2]) SCHEIBLER, der Mstr. des hl. Bartholomäus, Rep. f. Kw. VII. 45. — FIRMENICH-RICHARTZ. Zs. chr. K. XII. 261, XIII. 7.

1490—1515 ist Oberdeutscher, von Schongauer beeinflusst, dann glühender Verehrer Rogiers, gleichwohl vom Stimmungshauch der Altkölner so umnebelt, dass er sein reiches Talent an eine Neubelebung jener Richtung setzt. Hierzu dient ihm trefflich die leuchtende, durchsichtige, emailartige Farbe, der leuchtende Goldgrund mit feingestimmter Landschaftsferne und das prunkvollste Gewand mit Gold und Perlen beladen. „In der Vision des Thomasaltars erscheint Gott Vater in wahrhaft überirdischem Glanz." In seinen Heiligen tritt eine gesucht zarte Empfindung und übertriebene Frömmigkeit, eine Art buhlerische Devotion zu Tage, die Frauen besonders sind vornehme, gezierte Puppen in elegantem Modekostüm mit verschämten Augen, dünnen, kokett gebogenen Händen und allen sinnlichen Reizen, die Männer charaktervoller aber doch stark sentimental (Fig. 175). Mit diesen Elementen sucht er nun gleich dem grossen Rogier die Probleme der Gemütsbewegungen, der zartesten wie der erschütterndsten darzustellen, „das entzückte Lächeln der Seligkeit, die zärtliche Mutterlust, die unschuldige Demut und die durchbohrende Herzenspein", was denn in seinen kraftlosen, mit Kleiderpracht überladenen Figuren immer etwas überspannt herauskommt. — Der Meister von St. Severin 1500—1515, das genaue Widerspiel des vorigen, ein Hoherpriester der Hässlichkeit, die er an Männern und Frauen mit zermarterten Gesichtern, überhohen Stirnen, klobigen Nasen, schlaff geöffnetem Mund, wirren, strähnigen Haaren feiert; der Ausdruck ist manchmal geradezu blödsinnig wie Köln. Mus. 189. Für ihn ist der „holde Traum" für immer verflogen, das Wirkliche erscheint ihm allein wahr und schön, wenn es durch den Reiz der Farbe geadelt ist. Ein Schüler, der Meister der Ursulalegende fügte noch das Licht hinzu und setzte seine Gruppen in natürliche Verbindung mit dem Raume. So war hier die „wahrhafte Nachahmung der Natur erreicht."



Fig. 175. Kreuzabnahme vom Bartholomäusmeister. (Privatbes. in England.)

g) In Oberdeutschland finden wir Einbruchsstellen des neuen Stils in Kolmar, Ulm, Augsburg und Nürnberg. In Kolmar ist es Caspar Isenmann, gest. 1466, der sich in dem Isenheimer Altar, nach dem Kontrakt von 1462 „mit der besten oley varwe" gemalt, durch einen bäuerischen Realismus in den Passionsszenen einführt. Hier spielt das Gesindel der Gasse in burlesken Szenen, und die Kraft der Charakteristik erschöpft sich in hässlichen Köpfen. Dagegen Martin Schongauer 1445—91, ein echter Schüler Rogiers und eine der edelsten Künstlergestalten, stieg von den Proben seiner niederländischen Schulung (Madonna im Rosenhag 1473) durch ein hohes Natur- und Schönheitsgefühl getragen zur vollen Selbständigkeit hinauf (Passion

aus der Dominikanerkirche, Orliacaltar). Weitreichend war sein Einfluss durch seine zahlreichen Kupferstiche, mit denen er so vielen erfindungsarmen Genossen zu Hilfe kam. Dramatische Kraft, Reichtum des Gefühls paaren sich bei ihm mit schlichter Erzählung und volkstümlichem Sinn. Auch er ist der Kunst viel zu früh (in Freiburg) entrissen. In Ulm hat Hans Schüchlin 1440 bis 1505 den Realismus eingeführt, aber in einer mittleren und gemilderten Temperatur, in der Art Lochners (Altar in Tiefenbronn 1469). Sein Schüler und Schwiegersohn Bartholome Zeitblom, der „deutscheste unter den Malern", gest. gegen 1517, ist noch viel rückständiger oder zurückhaltender. Seine gut gezeichneten und mannigfachen Köpfe bewahren eine feierliche Stille, aus der sie auch bei bewegten Vorgängen nicht zu rütteln sind, eine Andacht, die ganz nach innen gekehrt ist. Dazu stimmt der gesucht einfache Faltenwurf und eine feine harmonische Farbe. — Je weiter nach Osten um so schwächer wirkt der niederländische Wellenschlag. Die Augsburger haben nur noch mittelbar gelernt, die Bayern und Tiroler nur im allgemeinen den Hauch der Mode verspürt.

Dagegen war Franken das allerwichtigste Centrum des fremden Stils und Friedrich Herlin in Nördlingen, Michael Wohlgemut in Nürnberg seine eifrigsten Bannerträger. Herlin zehrt von Reiseerinnerungen und was er ist, ist er als Nachbeter Rogiers, eifrig und geschickt im Beiwerk und der äusseren Mache, kräftig in der Farbe, aber in Erfindung, Gefühl und Formgebung, selbst in der Modellierung tief unter seinem Vorbild. In Nürnberg war der alte ideale Realismus langsam gekräftigt, wie der Hochaltar der Frauenkirche 1440 und die Imhofsche Tafel in St. Lorenz von 1446 zeigen. Hans Pleydenwurff, 1450--70 tätig, bekennt sich schon in der figurenreichen Kreuzigung (Germ. Mus. 100) als ein empfindsamer, farbenfroher Nachtreter Rogiers; mehr noch Wohlgemut, sein Nachfolger an Weib und Werkstatt, der treuherzig, ehrlich, aber ganz unbeholfen, als Maler wie der Bock zum Gärtner bestellt war, in der Farbe bunt und hart, in der Modellierung flach, in der Komposition von erstickender Fülle. Das beste, was seinen Ruf noch einigermassen hielt, die Rückseiten des Peringsdörferschen Altars, sind wahrscheinlich von seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff· Aber dieser ärmliche und flache Geist hat durch seine zahllosen Werkstattbilder und Schnitzereien die Entwicklung von Thüringen, Sachsen und Schlesien ganz entscheidend bestimmt und als Lehrer Dürers Gelegenheit gehabt, das grösste malerische Genie Deutschlands durch seine vertrackte Manier fast unheilbar erblich zu belasten.

h) Die Klassiker. Albrecht Dürer (1471—1528) klagte nach Melanchthons Zeugnis, dass er als Jüngling die bunten und vielgestaltigen Bilder geliebt und bei Betrachtung seiner eigenen Werke die Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz besonders bewundert habe; als älterer Mann habe er aber begonnen, die Natur zu beobachten und deren ursprüngliches Antlitz nachzubilden und habe erkannt, dass die Einfachheit der Kunst höchste Zierde sei. Er hat damit seine Entwicklung richtig gezeichnet, nur dass die Jugendwerke, über deren Schwachheit er im Alter seufzte, schon himmelhoch über allen gleichzeitigen Leistungen stehen. Seine grossen Tafelbilder, das Rosenkranzfest 1506 für die Kapelle der deutschen Kaufleute in Venedig, jetzt in Strahow, die Marter der Zehntausend 1508 für Friedrich den Weisen, in Wien, der Hellersche Altar mit der Himmelfahrt Mariä 1509 für den Frankfurter Kaufmann Heller, 1674 in Darmstadt verbrannt, und das Allerheiligenbild 1511 für das Landauerkloster, jetzt in Wien, sämtlich übel erhalten und überarbeitet, zeigen doch, dass er das Zeug zum religiösen Maler grossen Stils hatte. Mit visionärer Kraft entrückt er den Vorgang dem Alltäglichen und Gemeinen, gruppiert grosse Massen in lebhafter Steigerung und innerer Bewegung, das Zeitliche und Menschliche in Verbindung und Abglanz des Ewigen und Göttlichen. Dabei bewahrt er die kraftvolle Anschauung des Reinmenschlichen, eine Charakterschilderung voll Wucht und Lebensfülle. So hat er auch das Madonnenideal umgearbeitet, aus der leeren Beschaulichkeit aufgerüttelt und mit

mütterlicher Empfindung erfüllt, dem Christuskopf die tatkräftige, gesammelte Energie seines eigenen Wesens aufgeprägt und in den Folgen seiner Stiche die beiden Brennpunkte der Volksreligion, das Marienleben und die Passion, abschliessend in die bleibende Form gegossen. Am Ende seines Lebens hat er sein künstlerisches Vermächtnis in den zwei Tafeln mit den Evangelisten niedergelegt. Die vier Vertreter des Urchristentums sind ihm zu den vier Urtypen des menschlichen Charakters geworden, die reinste Fassung der Religion im reinen Menschentum, auch formell der monumentale Stil in Verbindung mit kraftvoller Naturwahrheit. Das ist das Programm evangelischer Kunst. Leider war niemand da, es auszuführen.

Was Dürer in eisernem Kampf sich selbst und seiner kleinlichen Umgebung abgerungen, verteilt sich bei den Augsburger Holbeins auf Vater und Sohn. Der ältere Holbein ist im Anfang ganz der volksmässige Kirchenmaler. In den Legenden der zwei römischen Hauptkirchen S. Maria maggiore 1499 und St. Paul 1503 für das Katharinenkloster in Augsburg und den drei grossen Passionsfolgen dieser Zeit (in Donaueschingen, Frankfurt und München) erzählt er breit und episodisch und mit rohem Ausdruck. Die Heiligen sind sanft, weich, weibisch; die Schelme, Büttel und Stutzer von ausgesuchter Niedertracht. Recht unfein ist auch die göttliche Dreiheit auf dem Epitaph des Bürgermeisters Schwarz und ein Realismus ohne Schwung herrscht auf dem Altar des Katharinenklosters von 1512. Dagegen auf dem Sebastiansaltar aus St. Salvator in Augsburg (München) von 1516 traf er im Mittelbild einen höheren Ton von Lebenswahrheit, Kraft und Natur, und in den Frauen der Flügel Barbara und Elisabeth die feinste Verbindung sinnlicher und geistiger Schönheit. Der Sohn Hans (1497—1541) frühreif, mit dem glücklichen Erbe einer leichten Hand und Phantasie, setzte genau in dem Punkte ein, wo Dürer endete: Seine Madonna des Bürgermeisters Meyer (in Darmstadt) von 1531 zeigt dieselbe Verbindung des verklärt Menschlichen mit dem Göttlichen und seine biblischen Bilder bewegen sich auf der Linie jener Dürerschen Einfalt. Aber die kunstfeindliche Strömung der schweizer Reformation trieb ihn ausser Landes. Er ist auch nicht wieder zu religiösen Stoffen zurückgekehrt.

Der dritte Stern am Himmel der Renaissance leuchtet nicht so rein und klar. Lucas Kranach (1472—1553) hat sich durch seine Schnell- und Modemalerei um seinen besten Ruhm gebracht. Was Dürer zu wenig, hat er zu viel gemalt. Nach dem Tode Dürers und Grünewalds, nach der Auswanderung Holbeins galt er unbedingt als erster Maler Deutschlands. Und trotz seiner offnen Parteinahme für die Reformation wurde er von katholischen Fürsten und Prälaten mit den bedeutendsten Aufträgen überschüttet, hat auch bis an sein Ende Madonnen und Heilige mit derselben Liebe wie Venus und Lukrezia gemalt. Er ist meisterhaft in der Farbe, schwach in der Stimmung, vielfach salopp in der Zeichnung, hilflos in dramatischen und tragischen Stoffen. Die deutsche Landschaft mit Bergzacken, Burgen, Seen, dunkeln Tannen und hellen Birken unter Gewitterhimmel oder weissen, segelnden Wolken, weiss er in liebevoller Feinmalerei zu kräftigem Farbenkontrast hinter seine Staffage zu stellen. Und als echter Hofmaler ist er voller Virtuos in aller Kleiderpracht, in Stoffen, Pelzen, Schmuck und allen Äusserlichkeiten. Obwohl als Bildnismaler sehr gesucht und fruchtbar, arbeitet er doch in

seinen grossen und kleinen Kirchen- und Andachtsbildern mit wenigen, feststehenden Typen, die unter sich wieder durch eine manierierte Gesichtsbildung eng verwandt sind. Die sanften rundwangigen Mädchen mit treuen, geistlosen Augen und anmutigem Lächeln, die viereckigen Köpfe der Landsknechte, die ernsten, langbärtigen der Apostel, die fetten und rohen der Mönche, die kugelrunden der Kinder und Putten kehren bei ihm hundertfach wieder, ebenso wie gewisse Verkrümmungen der Finger und Zehen. Im Grunde fehlt ihm der strenge Wahrheitssinn, die Achtung vor der Natur, auch die tiefere, persönliche Frömmigkeit. Am besten gelingen ihm noch Idyllen wie Christus unter den Kindern oder im Abschied von seiner Mutter. Andere biblische Vorwürfe wie Simson und Delila, Judith, Bekehrung Pauli, sind nicht mehr als Zeit- und Trachtenbilder. Man würde ihn den „Maler der Reformation“ nicht nennen, wenn er nicht als Illustrator, auch mit polemischem Geist in der Holzschnittfolge „Passional Christi und Antichristi“, und mit dogmatischen Bildern von Gesetz und Gnade, Wort und Sakrament in den Kampf der Geister eingegriffen hätte. Wo er nicht dürftige Allegorien anbringt, verfällt er in Geschmacklosigkeit. Gleichwohl hat er alle kleineren Talente in seinen Bann gezogen und beherrscht durch seine Manier und seine Typen seit ca. 1510 ganz Mitteldeutschland.

Sein Sohn Hans vertritt eine verwandte Spielart der Gesinnung, die vor dem Ausbruch der Reformation viele Anhänger hatte, das Profane und Grobsinnliche in der Maske der Heiligen. Zwingli geisselt einmal solche Bilder: „Hie staht ein Magdalena so hürisch gemalet. Die ewig rein unverseert magd muss ire brüst harfür zogen haben. Dort staht ein Sebastian, Mauritius und der from Johannes evangelist, so jünckerisch, kriegerisch, kupplig, dez dy wyber davon habend ze bychten ghebt.“ Namentlich der Kardinal Albrecht liebte solche Verkleidungen; er liess sich selbst als hl. Hieronymus malen, seine Freundinnen als heilige Jungfrauen, wenigstens ist das Porträt der Bäckerstochter Ursula Redingerin „concubinae sive uxoris forte“ auf einem verschollenen Altar von 1524 nachgewiesen. Von sonstigen zahlreichen Schülern seien nur Nickel Rentz, Johann Kemmer und Mstr. Simon genannt.

i) Farbenpoeten und Nachzügler. Eine originelle Erscheinung ist Matthias Grünewald ca. 1460—1525, dem als Maler ein Platz dicht neben Dürer gebührt. Er beherrscht wie dieser die Natur absolut sicher, verfügt über einen grandios einfachen, mächtigen Gewandstil und ist durch und durch religiös. Aber seine Religion ist nicht die der Ruhe und Beschaulichkeit, sondern des inneren Erlebnisses, der Vision, der Leidenschaft und des Kampfes. Welche Fülle von aufregenden Gesichten bietet sein Hauptwerk, der Isenheimer Altar in Kolmar. Maria erschrickt bei der Verkündigung, sie zittert und lacht vor Freude mit dem Kind auf den Händen, Christus windet sich noch im Tode am Kreuz, Johannes heult, Magdalena schreit. Sein Ausdrucksmittel ist dabei die Farbe, für gewöhnlich ein warmes Helldunkel, in den bewegten Szenen aber magische Beleuchtungen, die „seinen schroffen Naturalismus eindringlicher, das Phantastische phantasievoller, den Zauber dämonischer Mächte greifsamer und die Poesie der Landschaft mächtiger“ machen. Die grausige Schlucht, worin sich Paulus und Antonius streiten, mit gedämpftem Oberlicht, der letzte Abendschein, der auf den Kalkfelsen bei der Versuchung spielt, der Zauber einer Mondnacht bei der Geburt, ein blaues Lichtwunder bei der Glorifikation, der ganz in Licht strahlende Auferstandene, die düstere Stimmung der Kreuzigung, das trostlose Dunkel der Beweinung, das sind Farbengedichte ohne jeden Vergleich. Was dieser gärende Sonderling suchte, wird erst heute unter der Herrschaft der Lichtmalerei langsam begriffen. — Hans Baldung, ca. 1475—1545 in Strassburg, steht in der Mitte zwischen Dürer und Grunewald; von jenem hat er die Klarheit und Bestimmtheit der Form, den Sinn für eingehende Individualisierung und scharfe Zeichnung, von diesem die hochentwickelte Koloristik. Aber er lässt sich nicht zu kühnen Rhapsodien fortreissen, er stellt Farbe und Licht in den Dienst seiner Ideen und Motive. Auf seinem Hauptwerk, dem

Hochaltar in Freiburg 1511—16 ist bei der Geburt das Kind die Lichtquelle, die die ganze Umgebung anstrahlt, bei der Krönung Mariä die Taube. Wie bei Grunewald lösen sich auch die Nimben in Lichtreifen. Das ruhige Licht des Spätnachmittags ruht auf dem Bild der Heimsuchung der Friede des sinkenden Abends auf der Flucht nach Ägypten. Auch später hat er an der Kunst, Stimmungen aus einem einheitlichen Ton zu wirken, eifrig gearbeitet. Das Martyrium Dorotheas mit der Winterlandschaft im Rudolphinum und die Sintflut in Bamberg bezeugen dies. Besonders fesselte ihn das Lichtspiel auf der Haut und dem nackten Leibe, seine Allegorien „der Todeskuss, Musik, Vanitas" sind Schöpfungen, die schon durch das Farbenduett, das zart modellierte, schimmernde Fleisch auf schwermütigem Grund den ernsten Gedanken aussprechen. Endlich der gleichaltrige Albrecht Altdorfer, gest. 1538 in Regensburg, ist schon wesentlich Stimmungsmaler der Landschaft, in welche die heilige Geschichte wie eine Idylle hineingesetzt ist. Seine Veduten mit See, Bergzügen, Burgen, Ruinen, phantastischen Renaissancepalästen, Kirchenhallen, der tiefe Laubwald und der dunkle Tann sind von echt deutscher Naturpoesie. Im Tragischen versagt seine Kraft. Seine Kreuzigungen (Augsburg, Nürnberg, Germ. Mus., Berlin) sind gewaltsam und roh.

In den Dürerschen Kreis gehören noch Hans Süss v. Kulmbach, der in der Anbetung der Könige (Berlin) durch leuchtende Farben und fliessende Linien dem Lehrer Ehre macht, ferner Hans Schäufelein in Nördlingen, ungemein fruchtbar auch als Stecher, in seinen Bildern ein treuer Pfleger des bei Dürer Gelernten, die beiden Beham, Georg Pencz und Heinrich Aldegrever, „die Kleinmeister." In Ulm gibt sich Martin Schaffner (zwischen 1521—35) als Nachahmer erst Dürers, dann Lionardos, mit ausgebildetem Renaissancestil, während Bernhard Strigel aus Memmingen und der „Meister von Sigmaringen" nur wenig über Zeitblom hinauskamen. Ein Geistesbruder Holbeins d. ä. in Augsburg ist Hans Burgkmayr (1473—1531) von Schongauer ausgegangen, dann aber voll italienischer Formen, in denen seine Menschen doch kerndeutsch bleiben, immer anmutig, innig und süss, die Landschaft seelenvoll und das Licht zu feiner Stimmung benutzt. Nach Köln wurde ein Schüler Wohlgemuts und Dürers verschlagen, Anton Wonsam, gest. 1541, trocken, nüchtern, in der Komposition steif, in der Farbe schwer und kalt. In Kalkar arbeitete 1505—1508 Jan Joest van Harlem am Hochaltar. Von ihm beeinflusst in Köln der Meister des Todes Mariä 1515—30, der zuerst in recht gemütlich, deutlicher Weise erzählt, nach einer italienischen Reise um 1525 plötzlich in den ausgesprochenen Renaissancestil fällt mit Säulenstellungen und spielenden Putten.

h) Nachahmer und Virtuosen. Mit dem Sieg der Reformation ist ein Umschlag der Lebensbedingung für die Tafelmalerei insofern verbunden, als der gewaltige Bedarf an Altären und Epitaphien überall, auch in der katholischen Kirche aufhört. Kirchenmaler im spezifischen Sinn gab es nicht mehr. Die Künstler wandten sich dem Bildnis, der Fassaden- und Zimmermalerei, später der Landschaft, dem Tierstück und der Mythologie zu. In diesen Fächern galt der italienische Geschmack, das was man „deutsche Renaissance" nennt, und die schwachen Geister, die das 16. Jh. noch hervorbrachte, waren eilig beflissen, sich die welsche Manier direkt von dort oder in der Schule der Niederländer anzueignen. Persönlichen Gehalt, künstlerische Fortschritte, eigene Gedanken und Erfindungen darf man bei ihnen nicht suchen. Es muss genügen, an die Hauptvertreter zu erinnern. Einer der ersten vollen Überläufer ist Barthel Bruyn in Köln, gest. 1557, zuerst in der Weise des Meisters vom Tod Mariä tätig, dann seit ca. 1530 Reflex der niederländischen Romanisten mit den aufdringlichen Muskulaturen und den kühnen Posen der Schüler Michelangelos. Er ist unglaublich fruchtbar: hatte er doch 1547 für die Karmeliterkirche einen Bildercyklus ausgeführt, der „das ganze neue Testament vorführte." Mit seinen Söhnen Arnt und Barthel beherrscht er die Kölner Kunst bis ins 17. Jh. In Münster war die Familie Tom Ring massgebend, der Vater Ludger herzlich unbedeutend, von den Söhnen Hermann 1522 bis 1597 ein toller Manierist mit überlangen Gestalten und trüber Färbung, der immer mehr in pathetisch leere und triviale Verwilderung verfiel; Ludger d. j. in Braunschweig gest. 1583 nur mit einem religiösen Bild vertreten, der Hochzeit zu Kana, das ist eine herrschaftliche Küche mit Geflügel, Gemüse und Fischen, nur durch die offene Tür sieht man die hochzeitliche Tischgesellschaft. Als Schüler Tintorettos produziert sich Christoph Schwarz in München und Landshut 1550—97 mit noch sehr zahlreichen Bildern religiösen Inhalts. Der richtige Typus dieser vielbewegten charakterlosen Manieristen ist Hans v. Aachen aus Köln 1522—1615, der nach be-

wegten Lehr- und Wanderjahren als „Sr. Maiestät Camer Maler" bei Rudolf II. in Prag landete und wie alle anderen Fächer auch das religiöse beherrschte, wo er zwischen der Nachahmung der Venezianer und Michelangelos ziemlich haltlos steht. Ebenfalls in den Prager Künstlerkreis gehört Josef Heinz aus Bern 1565—1609, der auch als Kopist an Tintoretto gebildet trotz einfacher Komposition und solider Technik ungeniessbar bleibt, da ihm jede Spur religiöser Empfindung fehlt. Dagegen Johann Rottenhammer aus München, geb. 1564, gest. 1623 in Augsburg, bei Venezianern und Römern gebildet, erfreut auf zahlreichen Altar- und Andachtsbildern durch feine Ausführung und leuchtenden Farbenschmelz (Fig. 176). Der einzige echte Künstler dieser Zeit ist Adam Elsheimer aus Frankfurt 1578—1620, Schüler Uffenbachs, seit 1600 in Rom, wo er starb. Er ist zuerst Knecht, bald des Caravaggio, bald des Tintoretto, bis er „sich selbst fand', und Albaner- oder Sabinerberge mit einer eng verbundenen Staffage von heiliger Geschichte in wechselnder Beleuchtung malte. Merkwürdig! Ganz Rom staunte die „neu erfundene Kunst" des nordischen Fremdlings an. Und allerdings liegt in den zahlreichen Bildern eine Stimmung und ein Naturgefühl, wie sie nur ein Deutscher empfinden konnte. Das ist eine Etappe zwischen Altdorfer und Claude Lorrain. Das Gegenstück ist Joachim Sandrart 1606—1688, der „deutsche Vasari" durch seine „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste", in seinen wenigen biblischen Bildern Manierist vom reinsten Wasser. Desgleichen Daniel Preisler in Nürnberg (1627—65) und noch mehr sein vieltätiger Sohn Johann Daniel (1666—1737), der im Ton gespreizter Mode einhergeht wie der Hesse Matheus Gundelach, gest. 1663 in Augsburg und der fingerfertige Joh. H. Schönfeld aus Bibrach (1609—75). Der für das Kunstleben Münchens so bedeutende Peter Candid (1548—1628) ist in Altarbildern charakterlos, ein geborener Münchner Carl Loth (1632—88), Nachahmer Caravaggios, leer und pathetisch. Besonders ruhmvoll war es für die Virtuosen des Barock, dass sie „verschiedene Rollen spielen konnten" wie es von dem Prager Karl Screta (1610—74) gerühmt wird, der in rascher Faustmalerei die böhmischen Kirchen mit Altarbildern versorgte, unterstützt von zwei Schülern, dem Schlesier Joh. G. Heintsch und Joh. P. Brandel, die beide in einer süsslich-realistischen Manier aufgehen.



Fig. 176. Krönung Mariä von Rottenhammer.

i) Die barocken und klassizistischen Tafelmaler. Mit dem Aufblühen der Künste nach dem grossen Kriege seit etwa 1680 kommt auch das grandiose Altarbild, meist eine Riesenleinwand in stumpfen und dunklen Tönen wieder in Flor. Die führenden Geister sind schon unter den Freskanten genannt. Ihre Leistungen sind aber hier um so unerfreulicher als die faustsichere Flüchtigkeit dem überlieferten Charakter des Andachtsbildes wiederspricht. Dies Urteil gilt von Rottmayr wie von Peter Strudl, von Unterberger und Troger. Und welches Urteil würde Dürer

über den Kremserschmidt mit seinen über tausend Altarbildern gefällt haben! Etwas ernster ist der Betrieb im protestantischen Deutschland, wo der Anschluss an Rembrandt manch ansprechende Leistungen zeitigte. Hier steht Jürgen Ovens 1623—1679 voran, ein Schleswiger, der Rembrandts Helldunkel pflegte, dann aber lichter nach Rubens und den Italienern malte (1664 Allegorie auf auf den Sieg des Christentums, 1670 hl. Familie im Dom zu Schleswig, Beweinung Christi in Freudenstadt 1675). Christoph Paudiss (1618—1667), ein unentwegter Rembrandtschüler, wurde Hofmaler in Salzburg, Michael Willmann (1629—1706) arbeitete u. a. im Dienste der Cisterzienser von Leubus. Man sieht, wie sich die Kunst über die Konfessionen hinwegsetzt. So auch in Dresden, wo die Italiener friedsam mit Männern wie Rausch und Dietrich zusammen wirkten. Letzterer Chr. W. Ernst Dietrich (1712—74) war der Ausbund der Virtuosen. Ihm lagen nicht nur alle Stoffe, die je die Malerei beschäftigt haben, auch ziemlich alle verlangten Manieren, doch ist ihm Rembrandt mit der effektvollen Beleuchtung das liebste Vorbild.

IV. Die monumentale Plastik.

W. Bode, Gesch. der deutschen Plastik, Berl. 1887. — B. Riehl, die bayerische Kleinplastik der frührom. Periode, Münch. u. Lpz. 1894. — B. Riehl, Gesch. d. Stein- n. Holzplastik in Oberbayern, Münch. 1902. A. B. A. XXII. 1. — G. Hager, Zur Gesch. der Wessobrunner Skulp. Zs. chr. K. IV. u. Oberbayr. Arch. IIL. — W. Voege, die Anfänge des monumentalen Stils (in Frankreich), Strassb. 1894. — Ders., Über die Bamberger Domskulpturen, Rep. f. Kw. XXII. 94, XXIV. 195 u. Zs. chr. K. XV. 357. — Dehio, Zu den Skulpt. des Bamberger Doms, Jb. kgl. pr. Ks. XI. 194. XIII. 141. — A. Weese, die Bamberger Domskulpturen, Strassb. 1897. — Moritz-Eichborn, der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Strassb. 1899. — E. Meyer-Altona, die Skulpturen des Strassburger Münsters, Strassb. — K. Franck, der Mstr. der Ecclesia u. Synagoge, Düsseld. 1903. — A. Lindner, die Basler Galluspforte u. andere rom. Bildwerke der Schweiz, Strassb. 1899. — St. Beissel, die westf. Plastik d. 13. Jh. Stimmen a. Maria-Laach 1903, 8. Heft. — Schmarsow u. v. Flottwell, die Bildwerke des Naumburger Doms, Magdeb. 1892. — M. Hasak, Gesch. der Bildhauerkunst im 13. Jh., Berl. 1899. — A. Goldschmidt, franz. Einflüsse in der frühgot. Skulptur Sachsens, Jb. k. pr. Ks. XX. 285. — Ders., die Stilentwicklung der rom. Skulpt. in Sachs., ebd. XXI. 225. Studien zur Gesch. d. sächs. Skulptur in der Übergangszeit, Berl. 1902.

a) Die Technik. Was zunächst die Steinbildwerke anlangt, so ist uns über die Art der Ausführung nichts näher bekannt. Namentlich ist es unklar, ob die Künstler der älteren Zeit lediglich aus freier Hand, nach Zeichnungen, Schablonen oder Modellen gearbeitet haben. Erst für das Ende des 13. Jh. gibt ein kleines, unvollendetes Türbogenfeld des Domes in Naumburg allen gewünschten Aufschluss (Fig. 177). Es ist offenbar das letzte Werk des grossen Plastikers, das man pietätvoll in seinem halbfertigen Zustande liess, eine Deesis: Christus, Maria und der Täufer, in drei verschiedenen Stadien der Ausarbeitung. Die rechte Seite mit dem Täufer ist mit dem Spitzeisen grob gestockt, so dass eben die Umrisse in den allgemeinen Zügen hervortreten. Die untere Hälfte Christi ist mit einem feineren Zahneisen



Fig 177. Türbogenfeld in Naumburg.

übergangen, so dass die Falten schon schärfer heraustreten, die obere Hälfte mit dem Breitmeissel geglättet, das Gesicht Marias ist bereits geschliffen. Die Augensterne sind bei allen drei Figuren schwarz bezeichnet. Nun zeigen sich

aber noch eine Menge kleiner Bohrlöcher, welche vom Kugelzirkel herrühren, einem Instrument, mit welchem der Bildhauer noch heute die verschiedenen Höhen- und Tiefpunkte etwa der Nasenspitze, der Stirn, der Backenknochen, Mund- und Augenwinkel vom Modell auf den Stein abzustechen pflegt. Das Naumburger Relief lehrt demnach ganz evident, dass im 13. Jh. die Arbeit nach dem Gipsmodell geläufig war, dass auch die Instrumente dieselben waren, deren sich noch die jüngste Vergangenheit bediente und dass die Arbeit nach der Versetzung am Bau, nicht in der Hütte vor sich ging, wenigstens was die feinere Ausführung anlangte. So sind auch die grossen Naumburger Standfiguren des Westchores aus einem grossen, in die Konstruktion eingebundenen Blocke gemeisselt. Dagegen erhellt aus alten Rechnungen, dass Ornamente, Friese, Krabben, Wasserspeier u. dergl. in der Hütte gefertigt und nach Stückzahl berechnet wurden.

Neben dem Naturstein ist häufig auch Gipsstuck benutzt worden, der mit dem Messer geschnitten wurde, ein Material, dessen sich im 12. und 13. Jh. die Niedersachsen gern bedienten, das aber in seinem Werte erst von den barocken Stuckisten erkannt wurde. Über den Formguss mit Gipsmasse ist wenig bekannt. Wir können nur eine Pieta spätgotischer Zeit anführen, die sich zweimal, im Germ. Mus. in Nürnberg und in Jena findet. Im Backsteingebiet war man auf die Tonformerei angewiesen. Für Ornamente wandte man den Formguss an; grössere Stücke einmaliger Verwendung wurden aus nassem Ton geschnitten, wobei das „Schwindemass", das Zurückgehen des Umfanges im Feuer zu berücksichtigen war. Figuren und Grabplatten mässigen Umfanges wurden aus trockenem Ton mit Meisel und Messer gearbeitet und gebrannt. Eine besondere Technik des Tonreliefs hat sich Judocus Vredis, ein Karthäuser in Wedderen, gebildet. Er schuf ein Modell, teils freihändig, teils mit Stempeln für Laub, Ornamente und Inschriften; von diesem nahm er eine Hohlform, welche gebrannt wurde und dann beliebig viele „Abzüge" gestattete. Auch die Barockstuckisten gossen ihre zierlichen Friese, vielleicht auch einzeln das Blattwerk in Formen und setzten die Stücke aneinander.

Die Bemalung der Figuren entwickelt sich im engen Anschluss an die Polychromie der Bauten und war im allgemeinen ausgedehnter als die Monumente heute vermuten lassen. Die frühesten Belege bieten die Stucksachen Niedersachsens, aber auch die vornehmsten Werke des 13. Jh. aus dem besten Naturstein, die Naumburger und Freiburger, waren vollständig bemalt, allerdings nur mit einem ganz leichten Farbenauftrag in Rot, Blau, Grün und sparsamer Verwendung von Gold für Schmuckteile und Säume. In der Spätgotik ist ein gleichmässiger Überzug von Sandsteinrot vielfach noch nachweisbar, in der Renaissance und später herrscht dagegen Weiss mit Gold vor.

b) Die Geschichte der Plastik ist nur aus ihrem engen Zusammenhang mit der Malerei zu begreifen. Aber aus ganz dürftigen Anfängen des 11. und 12. Jh. steigt sie im 13. Jh. mit Riesenschritten zu einer Vollendung, wie sie die Malerei nie erreicht hat, ja wie sie der deutschen Plastik selbst bis etwa auf Rauch nie wieder zugänglich war. Dieser ersten Blüte folgt ein langsamer Verfall und eine weit überschätzte Nachblüte durch den Realismus des 15. Jh. Die Trennung der romanischen und gotischen Periode ist hier noch weniger durchführbar als bei der Malerei. Die Entwicklung ist seit ca. 1180 in beständigem Fluss und Fortschritt. Viel bedeutsamer sind die Phasen der lokalen Schulen, unter denen die sächsische durch Geschlossenheit und angeborene Kraft weit hervorragt, dann die Einflussphäre der französischen Plastik.

Übrigens lässt sich die monumentale Kunst nicht ganz reinlich von Erzguss, Holzschnitzerei und Grabplastik scheiden, welche ihrerseits gelegentlich die Führung übernehmen. Es hängt dies

auch wohl damit zusammen, dass die Steinbildhauer ihre Kunst nur in der wärmeren Jahreszeit in freier Luft ausübten, wo der feine, den Lungen höchst gefährliche Polierstaub vom Winde fortgetragen wird, die Arbeit in geschlossenen Räumen aber vermieden und sich deshalb im Winter der Holzbildnerei widmeten. Von zahlreichen späteren Meistern lassen sich wenigstens Werke in Stein und Holz gleichzeitig nachweisen.

1. Die primitive Bildhauerei. Später als irgend eine andere Kunst regt sich die Grossplastik ohne den belehrenden Einfluss antiker Überlieferung oder griechischer Vorbilder. Die Vorschule liegt vielmehr in der Ornamentbildnerei der Steinmetzen, die ja ihre Friese und Kapitäle gern mit Figuren schmückten. So ist es zuerst ausschliesslich das Relief, welches gepflegt wird und das Türbogenfeld, die Chorschranken und Taufsteine sind die Plätze, an denen der Reliefschmuck ansetzt. Sehr deutlich kann man bis ins 13. Jh. zwischen einem kunstlosen Flachstil und einem kunstvolleren Halbrelief scheiden.



Fig. 178. Grabstein der Äbtissin Adelheid in Quedlinburg.

Der erstere ist rohe Steinmetzarbeit, der kindliche, naive Versuch auf einem neuen Gebiet. Die Merkmale sind überall dieselben. Nach den linearen Umrissen wird der Grund bis zu geringer Tiefe ausgehoben. Köpfe, Hände und Füsse fallen im Interesse der Deutlichkeit sehr gross aus. Die Innenzeichnung fehlt entweder ganz oder wird durch lineare Einritzungen geschaffen, so die Linien der grossen runden Augen, Nase, Mund, etwa noch Kopfbedeckung und Gürtel angedeutet. Von Kunstwert oder formalem Fortschritt ist keine Rede; dagegen ist das sachliche Interesse gross, weil in diesen primitiven Bildungen neben kirchlichen Stoffen eine Fülle von volkstümlichen Anschauungen niedergelegt sind, Tier- und Menschenkämpfe, milites pugnantes, Reminiszenzen aus Sage und Geschichte, Jagdstücke u. dergl. Der Flachstil ist an Dorfkirchen so gut zu Hause wie an Kathedralen, nur dass eine geschicktere Hand gelegentlich etwas Faltenwerk in Linien oder leichter Modellierung anzudeuten sucht. Bezeichnende Beispiele bieten das Portal in Remagen, die ehem. Kirche in Gross Linden, Oberwittighaus, Schöngrabern u. a. m.

Das Halbrelif ist in den Anfängen ebenso unbehilflich, verrät aber seine höheren Ziele durch eine strenge Stilisierung (Fig. 178). Schon die Gestaltbildung ist nicht dem unbefangenen Naturblick entsprossen, sondern nach einem Schönheitskanon entworfen, in die Länge gezogen, oft steif und unfrei, Haltung und Bewegung feierlich, die Figuren streng frontal von vorn oder ganz im Profil gesehen. In der Modellierung herrscht ein Verfahren beiderseitiger Abrundung, in der Gesichtsbildung eine starre Typik. Das Gewand liegt eng an und ist sehr sorgfältig in dicht aneinandergelegte gerade Längsfalten geteilt; nur auf dem Bauche, um die Knie und Schultern sind Spiral- oder Halbkreisfalten gezogen, zwischen den Beinen Pfeilspitzen. Die Haare sind gescheitelt und fein geriefelt. So typisch und streng wie die Formgebung ist auch der Vorstellungskreis dieser hochkirchlichen Kunst: Christus als Rex gloriä mit den Evangelistenzeichen oder in der Mandorla mit zwei Engeln, oder mit zwei oder vier Heiligen zur Seite und knieenden Stiftern (Dedikationsbilder), Maria zwischen Heiligen, an Chorschranken ausnahmslos die Apostel. Dieser

Stoffkreis ist nun aber sehr frühzeitig schon für die Apsismalerei ausgewählt worden und hier muss das Studienfeld der Plastik gesucht werden, auch der eigenen Stilisierung. Man gefällt sich darin, die Erscheinung als byzantinisch zu kennzeichnen und damit ausserhalb weiterer Erörterungen zu stellen. Aber auch die Wandmalerei des 11. u. 12. Jh. zeigt den ernsten und steifen Stil mit so markanten Eigenheiten wie Spiral- und Pfeilfalten. Für die sitzenden Apostel mit den ausgebreiteten oder übergeschlagenen Knien lassen sich Belege aus beiden Künsten beibringen, die sich nahezu decken, man vergleiche die Wandgemälde in Rohrbach und die Chorschranken in Halberstadt. Allerdings die enge Fältelung ist der Malerei fremd. Aber sie ist das instinktive Hilfsmittel zur Belebung und Steigerung der Schattenwirkung und findet sich ebenso im archaischen Stil der Griechen. Sonach steht nichts im Wege die Plastik zunächst als eine in Stein gesetzte Malerei zu begreifen, die natürlich im spröderen Material und in der härteren Technik noch gebundener und steifer, zusammengezogener als die Vorlage erscheinen musste.

Vorläufig liegen die Denkmäler des 11. und 12. Jh. noch ungesondert in breiter Masse vor uns. Indes sobald die Arbeit einmal rüstig angegriffen, die Augen für die feineren Unterschiede geschult werden, werden sich auch hier Gruppen ausscheiden, Schulen und individuelle Künstler, Zusammenhänge und Fortschritte feststellen lassen. In Bayern ist dies bereits den vereinten Bemühungen von Hager und Riehl gelungen. Hier setzt die Kunst Mitte 11. Jh. ganz originell und grosszügig mit drei Hochreliefstatuen von Rex gloriä, Emmeram und Dionysius am Doppelportal von St. Emmeram in Regensburg ein, die sorgsam detailiert sind. Dann geht ein Zug von den Schottenmönchen aus, die das Portal ihrer Jakobskirche mit einer Fülle symbolischer Figuren umrahmten (Ende 12. Jh.), roher in der Form, aber erfindungsreicher und natürlicher Beobachtungen voll[1]). Nach Stoff und Form verwandt ist der Schmuck der Krypta in Freising mit der phantastischen Bestiensäule, auf der sich ein Meister Liutprecht nennt, weiter das Bogenfeld in Moosburg mit Christus zwischen Maria und Castulus, Heinrich II. und B. Adelbert und kleine Sachen in Oberneuching und Wartenberg. Ein anderes Centrum bildet Kloster Mönchsmünster 12. Jh., dessen reicher Portalschmuck vielleicht sogar älter und vorbildlich für St. Jakob war; in der Umgebung sind Reste in Pföring, Tolbath, Weissendorf (hier eigentümliche Reihen von Köpfen) und besonders in Ainau erhalten. Einen geringen Fortschritt bekundet dann der Taufstein in Altenstadt, das Bogenfeld in St. Zeno zu Reichenhall mit Maria, Rupert und St. Zeno Anf. 13. Jh, mit naiven Versuchen von Bewegung und Handlung, während das Fortleben der phantastischen Dekoration in dem Kreuzgang von Berchtesgaden belegt ist. Der Abschluss der oberbayerschen Plastik wird durch die leider arg zerstörten Lettnerfiguren von Wessobrunn, Christus, Maria und Apostel, und die Stuckfiguren der Empore in der Trausnitzkapelle, ebenfalls eine Reihe von 15 sitzenden Aposteln, Evangelisten, Christi und Mariä Verkündigung und Statuen der Katharina und Barbara bezeichnet.



Fig. 179. Vinzenztafel in Basel.

Am Rhein kommt erst gegen Mitte und Ende des 12. Jh. die Plastik zu Wort. An der Galluspforte am Münster zu Basel um 1180 haben wir ein dekoratives Prachtstück ersten Ranges und zugleich den ersten Portalcyklus, nämlich ein in seine Bestandteile zerlegtes Weltgericht. Stilistisch ist es mit dem Portal in Ursanne verwandt und geht auf burgundische Schule zurück, die weiteren Ableger finden sich in Zürich am Gross- und Frauen-

[1]) J. A. Endres, das St. Jakobsportal in Regensburg, Kempten 1903.

münster und in Chur. Von einer ganz rätselhaften Vollendung des Reliefstils ganz in der Art der Spätantike sind dagegen die Apostel- und Vincentiustafel in Basel (Fig. 179), letztere namentlich in der breitlegendarischen Erzählung, der freien Beweglichkeit der Figuren und dem Reichtum individueller Beobachtung ohne jedes Beispiel, jetzt allgemein in das 12. Jh. datiert; eins jener Monumente, wo man an Wunder zu glauben geneigt ist. — Von dramatischer Bewegung ein Türbogenfeld mit der Himmelfahrt und Heiligen aus Petershausen in Neu-Eberstein, nach 1162 von einem Meister Wezilo. Am Mittel- und Unterrhein hat der alte Kulturboden im Gebiet der Plastik eine auffallend geringe Triebkraft entwickelt. Die Anfänge, wie das Relief der Juliana vom Meister Otto und Daniel in der Löwengrube von Adelricus im Dom zu Worms, sind roh; streng und schwerfällig die Apostel und das Tympanon im Dom zu Trier und eine Lünette in Oberlahnstein. Ausser den hübschen Engeln mit dem Lamm in Andernach, einer lieblichen Madonna in der Kapitolskirche in Köln, einem Madonnenrelief in Brauweiler und unbedeutenden kleineren Sachen haben diese reichen Kirchen des Übergangs nichts aufzuweisen. Nur am Main wirkt um 1230 ein bedeutender, aber immerhin sehr rückständiger, befangener Künstler ENGELBERGUS, der die Bogenfelder in Gelnhausen, in St. Leonhard zu Frankfurt und das neuentdeckte Nordwestportal am Dom in Mainz schuf. Seine Gestalten sind lang und dünn, die Haltung noch streng frontal, im Gewand schon die Modetracht benutzt, dabei aber ängstliche Feinfältelung und Pfeilfalten. Möglicherweise gehört ihm noch das zerstückte Weltgericht in Gelnhausen am Lettner an, worin vereinzelt schon die feinste Lebens- und Charakterschilderung zu Tage tritt.

Dagegen Westfalen hat eine reiche, naturwüchsige Plastik; eine ganze Reihe von Bogenfeldern in Peetzen, Brakel, Oyferdicke, Steinheim, Ober-Tudorf. Soest, Plettenberg, Belve, Erwitte, Enniger mit Salvator, Heiligen, biblischen, namentlich Passionsscenen in frischer Erfindung, zahlreiche Taufsteine mit Aposteln oder bezüglichen Szenerien in ungebundener Vortragsweise belegen den frühzeitig regsamen Bildnertrieb Den hohen Stil finden wir dagegen an einigen der ältesten Werke. Eine Altartumba, um 1070—80 von Abt Adalwig für die Gebeine der Ludgeriden in St. Salvator zu Werden errichtet, zeigt in Arkaden sitzende Frauen und Apostel und zwei stehende Priester voll Formadel und Leben im Stil von Wandgemälden, und gleichen Charakters ist das Relief mit der Kreuzabnahme vor einer Höhlenkapelle der Externsteine von 1115 (Fig. 180). Der unvergleichlich feine, rythmische Zug der Komposition, der ergreifende Ernst des Ausdrucks, die wehmütige Handlung mit den zärtlichen Bewegungen sichern dem Werke bleibende Bewunderung. Der Reliefstil ist schon vorzüglich ausgebildet, doch müssen die malerischen und antiken Motive darin immer noch an den Nährboden, die monumentale Wandmalerei erinnern[1]).



Fig. 180. Relief an den Externsteinen. (Nach Bode.)

b) Die sächsische Plastik. Die günstigen wirtschaftlichen Verhältnisse der Harz- und Elbgegenden, der hohe Sinn der sächsischen und fränkischen Kaiser, der Welfen und später der Wettiner, ein kunstfreundlicher Episkopat und ein angeborenes bildnerisches Vermögen des Stammes vereinigten sich, um der sächsischen Plastik bis zum Ende des 13. Jh. den Vorrang vor jeglicher Kunst nicht

[1]) Die reiche Literatur und die beste Beurteilung bei Kisa, die Externsteine, Bonn 1893. B. Jb. XCIV. Ältere Abhandlungen von Massmann, Weim. 1846, Giefers, Paderb. 1867, Thorbecke, Detm. 1882, Dewitz, Bresl. 1886.

nur Deutschlands, sondern Europas zu sichern. Die grundlegenden Monumente für den Reliefstil sind Berwards Türen und Christussäule. Der Inhalt wie die Art des Vortrags sind die der ottonischen Bilderbibel, an der Säule gedrängt und befangen, nach oben freier werdend, an den Türen voll Kraft und Leidenschaft in Bewegung und Ausdruck, der sich in den Gesichtern bis zu übertriebener Deutlichkeit steigert. Im gleichen Geist sechs Szenen (Taufe Christi, Schöpfung Adams, Evas, Paradies, Sündenfall und Austreibung) auf einem Taufstein im Prov. Mus. Hannover. Die Weiterbildung des Reliefs übernahm die Stuckbildnerei, zunächst unter Rückkehr zum hieratischen Stil. In der ganzen deutschen Kunstgeschichte kann es nun nichts Merkwürdigeres geben als den raschen und glänzenden Aufstieg der sächsischen Plastik im Laufe von etwa drei Menschenaltern zu verfolgen. Er verläuft in drei erkennbaren aber innerlich verknüpften Stadien.

Die erste Gruppe — Werke des 12. Jh. — ist durch den primitiven Reliefstil mit steifen leblosen Figuren, rohen Köpfen und Gliedern und eingeritzten Faltenlinien bezeichnet, wie wir ihn oben S. 217 charakterisiert haben. Hierzu gehören drei Grabsteine Quedlinburger Äbtissinen (Adelheid, gest. 1044, Beatrix, gest. 1062, Adelheid II., gest. 1095 s. o. Fig. 178), sämtlich um 1130 entstanden, das Bronzegrab Erzb. Friedrichs v. Wettin, gest. 1152 in Magdeburg, die stuckierten Frauen der Seligpreisungen in St. Michael zu Hildesheim, die Nischenfiguren am Dom in Goslar, Christus und Apostel an der Empore in Gröningen, um 1170, die teilweise schon recht fortgeschrittenen Flachreliefs an der Blutkapelle in Gernrode und die noch edleren neun Marmorfiguren etwa von einer Altarschranke im Magdeburger Dom[1]).



Fig. 181. Grabstein einer Äbtissin in Quedlinburg.

Die zweite Gruppe, ca. 1190—1215 zeigt den feinfaltigen Linienstil der ersten fortgebildet. Die engen Parallelfalten sind gehoben, gerundet, überschnitten und teilweise exzentrisch bewegt, gestaut oder um ein Gelenk geschraubt. Die Köpfe werden ausdrucksvoller, die Glieder gelenker, die Hände feiner und „sprechender“, der Vortrag breit, malerisch. Die wegweisenden Monumente sind in aufsteigender Linie das Adeloggrabmal in der Domgruft zu Hildesheim 1190, das Agnesgrabmal 1203 in Quedlinburg, die Bronzeplatte eines Bischofs (Wichmann, gest. 1192 oder Ludolf, gest. 1205) in Magdeburg, das Tympanon mit Christus und zwei Bischöfen an St. Godehard, die Chorschranken in Liebfrauen zu Halberstadt mit sitzenden Aposteln und die an St. Michael zu Hildesheim mit Maria und stehenden Aposteln, letztere schon äusserst schlank, mit ausgeschwungenen Hüften, dicken Bäuchen, fliessenden Gewändern, kleinen Köpfen und lebhaften, suchend nach oben gerichteten Augen. Vollendeter noch die kleinen Engel der Innenseiten und Reste im Andreasmuseum. Goldschmidt hat durch Vergleichung von Köpfen, Bewegungs- und Gewandmotiven wahrscheinlich gemacht, dass die Meister dieser Zeit sich an byzantinischen Elfenbeinen orientierten; der vorherrschende Eindruck ist aber der, dass die Wandmalerei die Formsprache bestimmte. Dies wird besonders bei Betrachtung der dritten Gruppe klar, welcher die Werke von ca. 1215—30 zuzuschreiben sind. In ihnen ist zunächst der Gewandstil zur höchten Feinheit durchgebildet. Die dünnen, leinenartigen Stoffe sind langflüssig und scharfbrüchig behandelt, bald der Natur mit erstaunlicher Treue abgelauscht, bald auch in „künstliche Unruhe“ gebracht. Alle Bewegungen sind vornehm, die Glieder schlank und zierlich, zumal die Hände weich und fein. In den Köpfen zeigt

[1]) Harms i. Dphl. III. 69.

sich ein jugendlicher verklärter Idealtypus, dessen Anmut durch runde, volle Wangen und geschwungene spitze Lippen gehoben ist. Hierzu gehören das Grabmal einer Äbtissin in Quedlinburg (Fig. 181), des Markgrafen Dedo und seiner Gemahlin in Pegau, des Löwen und seiner Gemahlin in Braunschweig, welches den Künstler auf dem Höhepunkt seines Schaffens zeigt; die stuckierten Engel in Hecklingen und die Reliefs der Neuwerkskanzel in Goslar (Johannes, Petrus, Krönung Mariä, Stephanus und Paulus) verraten schon ein wenig Manier in den zackigen Querfalten, wie sie in der gleichzeitigen Wand- und Buchmalerei herrschen.

Inzwischen war auch die erste Bekanntschaft der Sachsen mit der französischen Kunst vermittelt. Es ist Goldschmidt gelungen nachzuweisen, dass die kleinen im Magdeburger Domchor eingemauerten Reliefs (20 Tugenden und Laster, die 10 Jungfrauen, 5 Archivoltenengel) mit den 6 Standfiguren ebenda die Reste eines Portales sind, das nach dem Vorbild von Nr. Dame in Paris oder Chartres entworfen war. Merkwürdig ist nur, dass das künstlerische Vermögen des etwa um 1215 zurückgekehrten Meisters in der Fremde wenig gewonnen hat. Seine Köpfe sind leer, typisch gleichförmig, das Gewand steif oder kraus und barock. Dagegen vermittelte er reichere Anschauungen, Stoffkreise, das zyklische Kompositionsgesetz, das in Frankreich aus der engeren Verbindung der Plastik mit der Architektur erwachsen war. Von seinen Ideen (oder Skizzen, wie Goldschmidt will) ist der Entwurf der goldenen Pforte in Freiburg abhängig. In Magdeburg selbst entstand ihm ein begabterer Nachfolger, der die Sitzfiguren Ottos I. und Ediths, die Standfigur Ottos, den hl. Mauritius als Mohr, die beiden Jäger am Nordkreuz (Fig. s. u.) und das Reiterbild des Kaisers auf dem Markte geschaffen hat; er ist in dem breiten Gewandstil, der saftigen Gliederfülle und den prächtigen Charakterköpfen schon mehr dem grossen Naumburger verwandt. Eine dritte Hand verrät wieder strengere französische Schule. Sie ist erkennbar in den Jungfrauen der goldenen Pforte mit dem fröhlichen Lächeln, den dicken Perücken, den ausgerenkten Armen und den scharfen, langgezogenen Gewändern, ausgezeichnet im Relief (Himmelfahrt Mariä).

In Obersachsen tritt die Bildhauerei sogleich mit einem fortgeschrittenen, breiten, malerischen Relief auf, das etwa aus dem Stadium der Halberstädter Chorschranken fortentwickelt ist, am Lettner zu Wechselburg 1220, wie ja auch das hochberühmte Triumphkreuz nur eine höhere Stufe der Halberstädter bezeichnet. Der auch in Niedersachsen waltende Zug nach glatter, idealisierter Körperschöne ist hier schon stark ausgeprägt. Es findet eine bewusste Steigerung an der goldenen Pforte in Freiberg 1239—50[1]), einem Werke, das man als Kopie der Antike nehmen würde, wenn die eben bezeichneten Vorstufen fehlten (Fig. 182). Hier ist nun alles, Körperbildung, Haltung und Bewegung, Ausdruck und Gewand und die Komposition im ganzen mit dem reichen Ornament auf einen Kanon wohlabgewogener, dem Auge mehr als dem Gefühl schmeichelnder Schönheit gebracht. Die Grundlage bildet gleichwohl eine hervorragende Kenntnis der Natur, zumal des Nackten, wie die prächtig modellierten Leiber der Auferstehenden in so gewagten und kühnen Stellungen beweisen. Auch ist in den älteren Männern eine ganze Sammlung von Charakterköpfen niedergelegt. Nur das eintönig wiederholte runde, jugendliche Gesicht mit dem spitzen, freundlichen, manchmal lächelnden

[1]) A. Goldschmidt, die Freiberger goldene Pforte, Jb. kgl. pr. Ks. XXXIII. 20.

Munde bezeugt, dass der Meister hier ein schulmässig überliefertes Ideal verfolgte, das, wie Bode ganz richtig sah, auf die Goslarer Kanzel zurückgeht. Meisterhaft ist sein Hochrelief, worin er von keinem der Nachfolger erreicht wird. Das ganze ist eine Perle deutscher Kunst. Italien und Frankreich haben für diese Zeit nichts Vergleichbares aufzuweisen.

Aus dieser Schule ist dann das grösste plastische Genie Deutschlands, der Meister der Naumburger Domstifter hervorgegangen, der feinste und schärfste Naturalist, dem in der Kunst, das Leben zu packen, alltägliche Menschen zu adeln,



Fig. 182. Goldene Pforte in Freiberg. (Nach Messbild.)

in der Erscheinungen Flucht das künstlerisch Wirksame und Bleibende zu fassen, nur Goethe manchmal nahe kommt. In seiner Jugend hat er den ungeschminkten Natursinn als Porträtist auf Grabplatten ausgebildet (in Pegau und Merseburg). Um 1250 wurde er von B. Dietrich II. (1248—73) nach Naumburg berufen, um den Westchor zu schmücken. Hier arbeitete er die zwölf bekannten lebensgrossen Fürsten und Fürstinnen (Fig. 183), einen Pultträger für den Hochaltar, das Bischofsgrab im Ostchor, die sechs Passionsszenen am Westlettner, davon zwei zerstört und 1724 durch Holzpuppen ersetzt wurden, die wunderbare Kruzifixgruppe, ein Medaillon des Täufers und die Deesis (s. o. S. 215), worüber er abstarb. Die

Züge seiner Hand verraten noch eine ganz ähnliche Deesis in Mainz (s. o. Fig. 80) **und** aus seiner Werkstätte die sechs Standfiguren im Dom zu Meissen. Sein Lob ist nicht auszusingen. Nicht am wenigsten ehrt es ihn, dass er der Hochflut französischer Manier, obwohl er die technischen Fortschritte der Franzosen kennt und beherrscht, nicht einen Finger breit nachgab. Ganz besonders anziehend ist er als Erzähler. Seine Passion am Lettner ist so tief durchdacht, so weise kompiniert, so dramatisch im einzelnen und ganzen entwickelt, dass Krafts Stationen dagegen ungemein brutal wirken. Allerdings, den guten Reliefstil seines Lehrers hat er dabei gesprengt: er setzt vor die reliefierten immer noch eine Reihe Freifiguren.

c) Der französische Stil. Während die Sachsen so selbstbewust ihren eigenen Weg zur Höhe gingen, sehen wir den Westen im Bann französischer Ideale. Wie Springfluten brechen die gallischen Einflüsse herein[1]). Zuerst sind es



Fig. 183. Stifterstatuen in Naumburg. (Nach Messbild.)

einzelne Meister, die dort in der Sphäre der Frühgotik Anregung suchen und daheim weit über ihre Lehrer hinaus wachsen; bald wird der fertige, französische Stil importiert. Was man dort suchte, war eigentlich weniger die höhere Kunst, denn die hatte man näher in Sachsen, als vielmehr der feiner organisierte, rassigere Mensch, der durch sein Innenleben, sein Pathos, seine höfische Haltung, ja selbst durch den schlanken, beweglichen Körperbau den deutschen übertraf. Die erste und interessanteste Einbruchsstelle ist Bamberg. Hier führte ein „Meister des Georgenchors" in der ersten Häfte des 13. Jh. an den Chorschranken 12 Reliefs mit diputierenden Aposteln und Propheten aus, deren Formsprache in der südfranzösischen Schule (Vezelay, Toulouse, Moissac) gelernt ist. Dürftige Anatomie

[1]) Neben Vöge a. a. O. s. A. Schmarsow, das Eindringen der franz. Plastik in die deutsche Skulp. Rep. f. Kw. XXI. 417. — P. Clemen, Studien zur Gesch. d. franz. Plastik, Zs. chr. K. V. — M. Hasak, Kirchenbau II. Stuttg. 1903. 269.

mit rücksichtslosen Bewegungen, das Gewand unnatürlich stilisiert in tiefgeschnittenen, engen, parallelen Längs- und Rundfalten, die Haare fein gestrichelt, die schematischen Locken gebohrt, dagegen die Köpfe weit fortgeschritten in Naturtreue, leidenschaftlich erregt mit sprechendem Mund und stechenden Augen und durch ein nervöses Spiel der Hände unterstützt. So wird der Dialog zum erhitzten Streitgespräch. Dem Meister gehört noch der kämpfende Michael und eine Verkündigung an, aus seinem „Atelier" sind die Apostel auf Propheten stehend des Nord- und das Tympanon mit grossem Dedikationsbild des Nordostportals hervorgegangen. Sein Schüler ist der „Meister der Heimsuchung". Auch dieser, in sich schon fertig, besuchte Frankreich und empfing um 1250—60 an den Bildwerken der Kathedrale zu Reims so mächtige Eindrücke, dass er nach der Heimkehr eine Gruppe der Heimsuchung ganz antiken Charakters wiederholte und auch in seinen übrigen Schöpfungen, den sechs Standfiguren der Adamspforte, dem bekannten Reiter, dem Grabe Clemens II., der Kirche und Synagoge und dem Weltgericht am Fürstentor von Reimser Erinnerungen zehrt. Allerdings hat er seine Selbständigkeit gewahrt und ist in der herben Charakterisierung und der grandiosen Draperie der Elisabeth weit über sein Vorbild hinausgelangt, wie er auch in den nackten Voreltern und im Reiter die eigene Erfindungskraft bewährte.

Wo die Quellen der Trierer Plastik an der Liebfrauenkirche um 1250 liegen, ist noch nicht untersucht, aber es sind französische Gestalten und Gesichter, im Gewand von langzügiger Einfachheit, die erst allmählig überwunden wird (s. Fig. 120). Noch viel hölzerner, scheitartig sind die Heiligen im Chor von St. Peter zu Wimpfen i. Th., die doch sicher dem berühmten Pariser Latomus von 1262 - 78 nahestehen, überschlanke, steife Figuren mit kleinen, lächelnden Köpfen. Erst am Portal des Südkreuzes tritt mehr Fülle und Bewegung ein.

Dieselbe Beobachtung wiederholte sich in Strassburg beim Figurenschmuck des Querhauses. An dem sogenannten Engelpfeiler inmitten des Südkreuzes stehen oben acht posaunblasende Engel; so langgezogen und steif, als seien sie nach dem Lineal geschnitten, darunter schon bewegter und in feinfaltige Leinwand gekleidet vier Propheten mit grossen, ruhigen Charakterköpfen um 1250. Derselben Hand entstammen aber auch die beiden Meisterwerke Ekklesia und Synagoge am Portal, schlanke, hochhüftige Frauen, deren Formschönheit durch die anliegende, straff und doch leichtfliessende Leinwandhülle gehoben wird, die schönen Köpfe voll glühender Leidenschaft. Und vollendet zeigt sich der Meister in den Reliefs des Todes und der Krönung Mariä. Es sind noch seine grossen, ruhigen Apostelköpfe, aber in der Gestalt Marias hat er einen Frauenleib von unerreichter Anmut, Fülle und Weichheit geschaffen, obwohl sie bis an den Kopf in das Sterbekleid gehüllt ist. Auch hier würde man unbedingt das antike Vorbild suchen, wenn sich der Werdegang des Meisters, der seine Schulung in Chartres empfing, nicht so klar verfolgen liesse. Als ein Jugendwerk desselben gilt das Tympanon von St. Thomas. Die wenigen vom Lettner geretteten Figuren sind im Körper untersetzter, im Gesicht deutscher. Man sieht: überall trägt die französische Schulung die schönsten Früchte erst nach längerer Entwicklung, die sich auf heimischem Boden vollzog. — Der Statuenschmuck der Westfront ist etwa um 1280 begonnen und erst Anfang 14. Jh. vollendet. Hier sind bei dem Massenbedarf schon recht verschiedene Kräfte herangezogen, keine, die den Meister des Engelspfeilers erreicht

hätten. Bei allem Reichtum der Charaktere und Erfindungen, bei hoher Schönheit einzelner Gestalten und grossartiger Konzeption des ganzen schlägt doch eine gewisse leere, dekorative Manier durch, die sich namentlich in den Tugenden als innere Fühllosigkeit verrät. Die direkten Bezüge aus Frankreich sind geringer, dagegen sind die Einflüsse von Freiburg her ganz auffallend.

In Freiburg ist das Portal und die Turmvorhalle seit ca. 1273 mit einem grossen, vielerläuterten Cyklus geschmückt worden, der in seinem Kern viel deutscher wirkt als alle übrige Kunst der Rheinlande (Fig. 184). Das zeigt sich am meisten in dem ansprechenden Frauenideal, das zwischen dem Naumburger und dem französischen etwa die Mitte hält. Es sind überall die gutgebauten, halbschlanken, munteren und treuherzigen Schwarzwälderinnen, die der Künstler mit grossem Fleiss und meisterhafter Naturtreue studiert hat. Auch im Gewand ist ein Mittelweg zwischen dem schweren Loden des Naumburger und der Leinwand des Strassburger Meisters gewählt. Die Füllung des Bogenfeldes mit den gehäuften kleinfigurigen Szenen wie auch die Engel, Väter und Könige der Archivolten verraten schon ganz den verfallenden kleinlichen Stil des 14. Jh., der schon weit unter dem der Strassburger Bogenfelder steht. Der Streit über den Plan und Sinn eines einheitlich gedachten Cyklus ist darum ziemlich müssig. Der Blütezeit gehören dagegen die gross und frei entworfenen Apostel an den Langhauspfeilern an und selbst in den Figuren der hl. Grabkapelle und den Reliefs der Chorportale ist noch mehr grosser Stil herrschend. Von Freiburg und Strassburg abhängig sind die Sachen an der Westfront des Münsters in Basel. Dagegen was „MAISTRES HUMBERT“ am Münster in Kolmar leistete, ist recht gering.



Fig. 184. Christus und die Jungfrauen. Münster zu Freiburg.

Hiermit ist leider die Übersicht über die klassische Periode der monumentalen Bildhauerei erschöpft. Sie ist durchaus an wenige Orte fixiert, die in einer rauhen Zeit den Musen Unter-

stand gewähren konnten. Die volle Bedeutung der Leistungen wird man nur im Rückblick auf die dürftigen Anfänge und auf die gleichzeitige Wandmalerei würdigen können, welch letztere sich nie zur freien Grösse einer lebensvollen Naturschönheit zu erheben vermochte, sondern aus einer Manier in die andere stürzte. Allerdings Volkskunst ist die Plastik in diesem glorreichen Jahrhundert nicht geworden. Sie ist lediglich an die oben genannten Kraftgenies geknüpft. Schon die Schüler und Nachfolger der grossen Meister fallen bedeutend ab.

d) Die gotische Manier. Es wäre durchaus ungerecht, die Gotik für den Verfall der Plastik verantwortlich zu machen, sie hatte im Gegenteil deren Schöpfungen den wirkungsvollsten, architektonischen Rahmen gegeben und würde grossen, monumentalen Figuren bis zu ihrem Verfall Raum gewährt haben. Weit mehr ist der Umschlag der Stimmung vom ritterlichen und höfischen Ton zum bürgerlichen in Anschlag zu bringen. Die grosse Generation der feingebildeten, beweglichen, weitgereisten Künstler stirbt aus und philiströse Steinmetzen übernehmen ihre Arbeit. Die Plastik wird Hüttenkunst. Die gedanken- und formlose Duzendarbeit beherrscht den Betrieb. Man will gewiss noch eifrig schmücken, aber massenhaft, mit aufdringlichem Reichtum und in recht lehrhafter, gemeinverständlicher Form. Hierbei verliert sich denn sogleich das Augenmass für die Wirkungsfähigkeit der menschlichen Gestalt. Statt der üblichen Lebensgrösse des 13. Jh. setzt sich im 14. Jh. sofort die Drittelgrösse durch. Statt der einfachen Figur bietet man auch im Portalgewände Szenen dar, wo zwei und drei Personen höchst beengt agieren. Auch das Relief wird von Jahrzehnt zu Jahrzehnt szenen- und figurenreicher, lehrhafter, bis zur Verwirrung überfüllt. Natürlich litt die künstlerische Form des einzelnen ungemein. Wer hätte unter diesem Gewimmel noch auf ein schönes Gesicht, einen ausdrucksvollen Charakter geachtet? Ein zwerghaftes Geschlecht mit elenden Proportionen, das „grinsende Meerkatzenvolk“ belebt die Riesentore, die Strebepfeiler und Galerien der reiferen Gotik. Im Ausdruck der Köpfe herrscht die volle, sprachlose Leere oder ein nichtssagendes Lächeln. Der Körper ist in den Hüften kokett nach einer Seite ausgeschwungen, der Faltenwurf wird schlaff, bauschig, dem Körper schematisch umgehängt. Das beste auf diesem Gebiet findet man etwa an dem Südportal des Domes zu Worms (s. o. Fig. 125), wo sich ein Meister ERIKE nennt, an St. Sebald, St. Lorenz und der Frauenkirche in Nürnberg um 1355—62, an den Münstern zu Ulm, Regensburg, Augsburg, der Frauenkirche in Esslingen und der Kreuzkirche in Gmünd, alles Mitte 14. Jh. Am Rhein ragen nur die grossen Apostel des Kölner Domchors (1349—61) aus der Masse hervor, in denen die süsse, weiche, engelhafte Formsprache Meister Wilhelms ebenso wie in der Wandmalerei vorspielt. Ganz besonders tief ist der Verfall in Sachsen. Hier schlägt die langgepflegte ideale Gesinnung in formlose Roheit um, welche nicht einmal der technischen Fertigkeiten mehr sicher ist. Am gröbsten sind die Fürstengestalten im Domchor zu Nordhausen, etwas besser die Apostel und Jungfrauen am Triangel in Erfurt um 1358 mit Motiven, die dem grossen Naumburgsr entlehnt sind, und die Apostel in der Stiftskirche zu Zeitz. Wenigstens in der Manier vornehmer arbeitet ein Meister JOH. GEHARD in St. Severi in Erfurt, dessen schwungvollen, feinfühligen Madonnen an die Kölner Sprache errinnern.

Aber der Schwerpunkt der Plastik lag überhaupt in der Grabfigur. Hierin hielt das grössere Format und das Studium nach dem Leben den monumentalen Sinn noch lange wach. Es fehlt nicht an Beispielen, wo die Anknüpfung an die grossen Meister des 13. Jh. deutlich vorliegt und ausserordentlich feine Werke gezeitigt hat. Die besten Denkmäler werden unten (Grabmal) genannt werden, wo auch die weitere Literatur verzeichnet ist.

e) In der Nachblüte ist die Steinplastik nur wenig zu Worte gekommen. Die Führung liegt in den Händen der Holzbildhauer, die gelegentlich wie Veit Stoss und Riemenschneider auch Steinsachen lieferten. Jedenfalls aber ist der Stil der Holzschnitzer für die Steinbildner das Ideal, an dem sie ihre Meisselfertigkeit offenbaren konnten. Die rauschenden, zerknitterten Gewänder, die harten, gefurchten und durchgearbeiteten Gesichter mit den gewaltigen Lockenmähnen, werden so sehr Manier, dass ihr Fehlen schon eine gewisse Impotenz des Verfertigers bekundet.

Der Mann, auf den sich der ganze Ruhm des Zeitalters gehäuft hat, ist Adam Kraft in Nürnberg ca. 1450—1507 [1]), ein strebsamer Steinmetz, der sich in den um 1490 entstandenen Tetzelschen Stationen mit wahrhaft erquickender Volkstümlichkeit einführt. In köstlicher Treue schildert er die rohen Landsknechte und die guten Bürgerfrauen, kurze, prächtige Figuren in der Zeittracht und in einem Hochrelief mit freistehenden Personen. Aber je mehr er lernt, um so mehr verfällt er der Manier. Das Schreyersche Epitaph an St. Lorenz von 1493 steht durch Freiheit der Technik und ergreifende Seelenmalerei weit höher als die Stationen, aber in der Komposition ist es eine Versteinerung von Kupferstichen. Das Gelände wird in malerischem Reliefstil aus Felsen, Bäumen und Häusergruppen aufgebaut. Endlich das berühmte Sakramentshäuschen von St. Lorenz 1493—1500 ist die duftigste Filigrangotik mit einer blendenden Fülle kleiner und kleinster Figuren, geeignet den Neid jedes Tischlers und Holzschneiders zu erregen. In seinen letzten Epitaphien (der Rebeck und Landauer in der Frauenkirche, der Pergerstorff in St. Aegidien), dem Relief der Stadtwage und den Madonnen an Privathäusern hat er doch wieder gezeigt, dass er das Zeug zum Plastiker grossen, volkstümlichen Stils hatte. Von einem seiner Gehilfen stammt der stimmungsvolle Ölberg in Katzwang. Überhaupt muss man die guten Sachen nun mehr als früher an Stiftungen privater Andacht suchen. Und neben Tabernakeln, Kanzeln, Taufsteinen und Epitaphien sind es besonders die Kalvarien- und Ölberge oder Grablegungen, welche malerisch in oder an die Kirche gruppiert, einem freieren Sinne, einer unbeengten Schaffenskraft das Leben fristen. Und wie schon die kleinen Apostel aus Ton Mitte 14. Jh., aus St. Jakob im Germ. Mus. durch prächtige Köpfe entzückten, so stechen auch jetzt einige Tonmadonnen durch breite, saftige Form hervor.

In Bayern entwickelt sich aus den bescheidenen Anfängen der Grabskulptur um 1475 eine sehr produktive Schule mit dem Sitz in München, welche meist in Unterberger Marmor oder Solnhofer Kalk arbeitete und durch eine derbere Formsprache mit kurzen Figuren voll Ernst, Wahrheit und Naturtreue bei kleinlichem und knittrigen Faltenwurf ausgezeichnet ist. Doch ist auch hier das Interesse fast ausschliesslich dem Grabmal zugewandt. In Schwaben trägt der Turm der Stiftskirche zu Stuttgart reicheren Schmuck, im Bogenfeld das Relief einer Kreuztragung, darüber Christus, Apostel und Evangelisten 1494 voll derber Kraft und Lebendigkeit. Im Kalvarienberg der Leonhardskirche, vielleicht dem edelsten Werk der gleichzeitigen Steinbildnerei 1501, ist die tiefinnere Erregung der Gestalten durch massvolle Ruhe der Haltung gezügelt. Noch einmal finden wir die Plastik in glänzender Verbindung mit der Architektur am Laurentiustor des Münsters zu Strassburg, dessen Statuenschmuck 1495 von Jacob v. Landshut derb maniert gearbeitet wurde. Auch die wieder beliebten Lettnerbauten nahmen die Bildnerei reichlich in Anspruch, aber auch hier zeigen die wenigen unversehrt erhaltenen Beispiele (Dom zu Halberstadt, Marienkirche zu Lübeck), dass die besseren Kräfte der Architektur nicht mehr dienstbar waren. Überhaupt kennzeichnet dies den Ausgang der Gotik, dass neben prachtvollen Steinmetzarbeiten, duftigem Blattfiligran häufig die rohesten und blödesten Figuren auftauchen.

Eine Ausnahme bildet die obersächsische Schule. Hier ist der Bund der beiden Künste etwa nach dem Vorbild von Wechselburg oder Freiberg erneuert. Das beste Beispiel bietet die Stadtkirche in Annaberg 1499—1525. Hier sind die Emporenfelder mit 100 Reliefs gefüllt, deren Inhalt unten angegeben ist, zuletzt mit den Figuren des Meisters Theophilus Ehrenfried und seiner beiden Gehilfen Jakob Helwig und Franz v. Magdeburg 1522. Die Komposition ist meist einfach und klar, auf wenige Personen beschränkt, oft nach Dürers Stichen, das Relief hoch und wirksam, die Gestalten jedoch hässlich, starkknochig, überschlank und die Faltung übertrieben manirirert. Von diesen Künstlern stammen auch die Kanzel und ein Bogenfeld der Sakristeitür. Wesentlich höher steht der Innenschmuck der „schönen Pforte“, der ca. 1512 für die Franziskanerkirche ge-

[1]) F. Wanderer, A. Kraft u. s. Schule, Nürnb. 1869. — B. Daun, A. Kr. u. die Künstler sr. Zt., Berl. 1897. — J. P. Rée, Bayr. Gewerbeztg. 1895, 385.

arbeitet wurde, der Gnadenstuhl mit verehrenden Engeln, dem hl. Franz u. a. in originalem Entwurf und innerlich erlebter, kindlicher Devotion ausgeführt. Das Portal der Schlosskirche zu Chemnitz 1525 zeigt eine von rohem Astwerk zusammengebogene Laube, darin ebenfalls der Gnadenstuhl, Heilige, Engel und drollige Tiere mit ähnlich mildfreundlichen, lieblichen Köpfen stehen. Schärfer tritt derselbe Sinn schon an der um 1500 entstandenen Kanzel des Domes zu Freiberg zu Tage, die ganz vegetabilisch wie eine wunderbare Blume aufwächst die Treppe aus rohen Stämmen aufgebaut und von Gesellen getragen, während der Meister als andächtiger Hörer am Boden sitzt. Das erinnert lebhaft an die naiven Bildungen, wie sie noch heute naturfrohe Waldbewohner an ihren Hütten oder alten Bäumen aufbauen.

f) Die Renaissance. Was die Plastik in der ganzen Epoche von ca. 1530 bis 1650 im Dienst des Kirchenbaues tat, lässt sich in wenig Zeilen sagen. Es handelt sich um vereinzelte Wiederholungen der Emporendekoration mit biblischen Szenen. Das erste Beispiel bietet die Stadtkirche zu Brüx in Böhmen, wo 1578—95 25 Reliefs, jedes mit Hunderten von Personen in gebrannter Erde ausgeführt wurden. Das nächste die Kirche in Freudenstadt, wo der Maler Jacob Zuberlein um 1600 26 durch Propheten und Altväter getrennte Stuckreliefs nach typologischem Schema schuf, in der Komposition und noch mehr in den Formen recht schwach. Gleichzeitig ist derselbe Vorwurf in der Schlosskapelle zu Weikersheim ausgeführt.

Ein viel reicheres Feld boten dagegen die Ausstattungsstücke, Kanzel Taufsteine, auch Steinaltäre und vor allem das Grabmal. An diesen Dingen bot sich Gelegenheit, prächtige, allegorische Frauen anzubringen und die Flächen mit kleinfigurigen, biblischen Szenen zu füllen. Mit wahrer Begeisterung stürzen sich die Bildhauer auf die italienische Formsprache, so gut oder schlecht sie eben zu erlernen war. Nach der verhungerten Frömmigkeit spätgotischer Gestaltungen scheint man den Reiz eines runden, vollen Menschenleibes wie eine neue Offenbarung begrüsst zu haben. Und diese formale Schönheit der Glieder und Bewegungen, eine gewisse Koketterie mit dem Nackten und die geschickte Wiedergabe antiker Tracht und Faltenmotive ist es, welche den Werken des 16. Jh. ihren eigenen Reiz verleiht. Sieht man dagegen auf die Fähigkeit, Natur und Leben, Geist und Gefühl zu verkörpern, so stehen die besten Meister der Zeit gegen mittelmässige Gotiker noch immer weit zurück. Ja man kann sagen, dass sie in Gedankengehalt, in der Komposition, in dem Reichtum der Vorwürfe viel ärmer und eintöniger werden, im besten Falle von den Schöpfungen der klassischen Meister unseres Volkes zehren.

Es ist keineswegs so, dass die Plastik mit Einbruch der Reformation brotlos geworden wäre. Vielmehr sind gerade in den Kernlanden derselben, in Kursachsen, Thüringen und Hessen, in Dresden, Naumburg, Erfurt, Halberstadt ganze Generationen von Künstlern nachweisbar, die fast ausschliesslich für die Kirche gearbeitet haben; in Freiberg[1]) die Familie Lorentz 1515—1618 mit 10 Gliedern, Eckart 1551—1759 mit neun, Grünberg 1556—1608 mit vier, Beseler (Pesseler) 1466—1608 mit vier, Dietrich 1498—1640 mit sieben Gliedern, Mich. Hogenwald, Mart. Röhling, Joh. Grünberger; in Dresden eine grosse Künstlerschar, meist in der Schule Nossenis gebildet,

[1]) K. Knebel, Künstler u. Gewerken etc. in Freiberg, Mitt. Freib. Alt. V. 34. 1898.

Hans Chr. Walther 1534—74 und seine Sippe, Fr. Gross, Paul Meyner, C. Buchau, Zach. Hegewald, Melch. Kuntze u. a.; in Schneeberg Joh. H. Böhme und zwei Söhne, Andr. Bezold, Joh. Esesse, Joh. C Hahnel, Mich. Schwenker, der z. B. den prachtvollen dreistöckigen Altar in Lauenstein 1609—1611 schuf[1]), in Erfurt Hans Friedemann, gest. 1587 mit Söhnen und Enkeln, in Pirna Lorenz Hörnung, in Torgau Georg Schröter, in Leipzig Franz Julius Döteber (1614—40), in Magdeburg Georg Kriebel, Bastian Ertle 1609, Michael Spies 1609—11, in Naumburg Curt Steiner 1594—1613 und ein Monogrammist M. S. um 1570. In Trier nennen wir nur Ruprich Hoffmann um 1570, der die Domkanzel und ausgezeichnete kleine Reliefs schuf. Hans Lendenstreich in Insbruck, am Grab Maximilians tätig, ist vielleicht ein Abkömmling der Saalfelder Schnitzerfamilie. Und die allmählig dieses anscheinend tote Gebiet erobernde Forschung wird uns noch manche überraschende Aufklärung bringen.

Aber freilich im Sinn und Geschmack der führenden Kreise, der Fürsten, des hohen Adels und Klerus vollzog sich ein Wechsel der Anschauung, der für die eingeborene, wurzelechte Kunst vernichtend werden musste. Es ist ein geradezu fieberhafter Drang nach ausländischen Kräften. Und das Hauptkontingent dieser fast heimatlosen Zugvögel stellten die Niederländer, welche die Lernbegier erst über die Alpen und dann der lohnende Verdienst durch alle Gaue Deutschlands trieb. Der erste und einflussreichste dieser überaus vielseitigen Künstler ist Alexander Colin, 1526—1612, in Heidelberg, Innsbruck und Prag tätig, der ganz vorzüglich der holländischen Renaissance in Deutschland die Bahn gebrochen hat; daneben Peter Candid[2]) (de Witte), 1548 bis 1628 in München und Hans Moringk[3]), 1578—1616 in Konstanz, der in Italien zum „Maler in Stein" gebildet, auf der Rückreise vom Abt von Petershausen festgehalten in einem flachen, malerischen Reliefstil in vollen, runden, weichen Formen überaus fruchtbar war. In Norddeuschland reisten Niederländer „auf Grabmäler" wie Kommis, um Bestellungen entgegen zu nehmen, andere ausübend von Ort zu Ort. Es seien nur genannt Jean und Pascal Borremann in Herenthal und Güstrow, Jacob Bink 1547—55 in Schleswig und Königsberg, Elias Godfro, gest. 1568 und Adam Beaumont 1570 in Kassel, Philipp Brandin 1563—94 in Mecklenburg, Johann Robin 1582 in Mainz und Würzburg, Antonius v. Obbergen, gest. 1612 in Danzig, ebenda Willem Bart, 1621 und die Sippe van dem Blocke 1573—1653. Doch drängen neben vereinzelten Italienern, Juan Maria Nosseni aus Lugano 1544—1620 und Carlo die Caesare 1590—1600, in Freiberg, auch Süddeutsche nach dem Norden, wie Hans Daucher (Dauer aus Augsburg), von dem ein Altar in zierlichem Flachrelief in Berlin[4]), Siegmund Buchlinger von Innsbruck 1558—80 in Schleusingen, Hans Hierzing aus Ueberlingen nach 1600 in Burg. Und im Süden selbst finden sich ganze Kolonien, in Stuttgart allein gleichzeitig Joseph Schmidt von Urach 1550—56, Jakob Woller v. Gmünd 1556—69, Simon Schlör von Laudenbach 1553—97, in Tübingen Leonhard Baumhauer 1604 und Hans Schaller von Ulm 1566—1600. Aber wie all diese Männer sich geschickt die fremde Manier aneigneten, verloren sie den volkstümlichen Nährboden, das Selbstgefühl und die Führung. Nach ca. 1610 versiegt überall der heimische Nachwuchs und der grosse Krieg tat das übrige, um auch die Bildnerei vollends zu Boden zu schlagen.

g) Die barocken Stukkatoren[5]). Die barocke Epoche hat den Ruhm, noch einmal alle Künste im Dienst der Arckitektur belebt und gesammelt zu haben. Im Dienst der Baukunst hat sich auch die Bildnerei, wenn nicht zu monumentaler, so doch zu hoher dekorativer Bedeutung erhoben. Doch ist das Material vorwiegend Stuck. Die Anfänge sind bescheiden und innig mit dem Ornament ver-

[1]) B. Haendcke, Studien zur Gesch. der sächs. Plastik d. Spätren. u. d. Barockzeit, Dresden 1903.

[2]) P. J. Rée, Peter Candid, Bamb. 1890, Bayer. Bibl. 5.

[3]) F. Hirsch in Rep. f. Kw. XX. 257,

[4]) W. Bode, ein Altar von Hans Daucher, Jb. kgl. pr. Ks. VIII. 3. 169.

[5]) G. Hager, die Kunstpflege im Kloster Wessobrunn, Oberbayr. Archiv III.. 347. — Buff, die Anfänge der Stuckaturkunst in Augsburg, Zsch. Schwaben u. Neuburg XXIII. 13. — C. List, Bildhauerarbeiten in Ö-Ungarn von der Barocke bis zum Empire, Wien 1896—1901.

knüpft. In den bayrischen und österreichischen Alpenländern bilden sich, von Italienern angeregt und geschult, ganze Kolonien von Stukkatoren, so vor allem in den Wessobrunner Dörfern Haid und Gaispoint, die zunächst in Wessobrunn, dann in den Dorf- und Wallfahrtskirchen der Umgegend, in den reichen Klosterbauten vornehmlich die Decken mit Stuckleisten belebten. Vorerst üben sie sich an ganz einfachen, flachen Stäben und Perlreihen, dann nehmen sie von den Italienern die reichen Akanthus- und Lorbeerfriese an, in welche Engelsköpfe und -figuren eingestreut werden, bis die schwebenden, posaunenden oder mit Emblemen beladenen Engel geradezu ein unentbehrlicher Teil der Ornamentik werden, namentlich über Kapitälen und Arkaden äusserst beliebt und zu Hunderten im Innenbau verteilt. Hierzu kommen gelegentlich Standfiguren vor Pfeilern und Säulen und natürlich der oft übertriebene Figurenschmuck der Kanzeln, Altäre und Grabmäler. Auch die Steinbildnerei erwacht hie und da. Es erheben sich Statuen an Portalen, über dem Dachgesims und auf den Giebeln, eine wirkungsvolle Silhuette bildend. Auch das freie Standbild, die Mariensäulen, die Stationen gaben Gelegenheit zu weiterer Entfaltung der Plastik. Die Würdigung dieser Sachen, die man lange als Ausbund des Abscheulichen verachtet hat, muss sich einfach bescheiden, darin Dekorationen zu sehen, welche in Verbindung mit der Wandmalerei den Raum beleben, eine gewisse heitere, festliche Stimmung verbreiten sollen. Ein nähere Betrachtung vollends mit ästhetischen Massstäben vertragen sie nicht. Die Formgebung ist erstaunlich leichtfertig und schematisch, das ewige Lächeln manchmal bis zur Roheit verzerrt, das Fleisch nicht ohne Sinnlichkeit zur Schau gestellt, die Muskulatur, Bewegung und Faltung übertrieben. Die ganze Erscheinung erinnert an die Stellung der Plastik in der Hoch- und Spätgotik.

Die Künstler zählen nach Hunderten und sind von Tischlern, Malern und Baumeistern nicht streng zu sondern. Es seien nur die Hauptträger der Bewegung genannt. Zuerst die Italiener, die aus den Tälern der Südalpen kamen und in ganzen Sippen Deutschland überfluteten: die Bussi, die Retti in Schwaben, die Pozzi, Simonetti, Zuccali und wie sie alle heissen. Unter den Wessobruner ragen die Schmuzer (Mathias, Johann, Franz, Joseph), Johann Zimmermann (1680—1752)[1]), die Feichtmayr (Kaspar, Johann Michael d. ä., Franz Xaver, Johann Anton), die Asam aus Rott und die Zeiller aus Reutte hervor. In Salzburg die Weisskirchner (Wilhelm um 1655, Wolf bis 1725) und Stumpfegger (Sebastian 1642—1709 und Lorenz bis nach 1728), in Wien G. Rafael Donner aus Essling 1693—1741, der, inmitten alles Schwulstes zu abgeklärter Formschöne reifte, und sein Schüler Nic. Balth. Moll, der die bleiernen Prachtsärge der Augustinerkirche schuf (1704—85). Balthaser Permoser aus Kammer übertrug die barocke Bildnerei nach Sachsen (1650—1710). Hier bildete sich eine Schule vielgewandter Meister, die in Holz, Stuck, Alabaster gleich zu Hause waren und mit den erzgebirgischen Schnitzerfamilien Betzolt und Böhm in Fühlung standen: Joh. Heinrich Böhm, gest. 1680 in Weissenfels, Melchior Barthel, gest. 1672 in Dresden, Paul Heermann 1673—1732, Benjamin Thomä 1682—1751, Joh. Georg Glume 1679 bis 1765 in Berlin, ebenda Georg Franz Ebenhecht, gest. 1757 und in Dresden Joh. Christian Feige 1689—1751 und Gottfried Knöffler 1715—1779 schon mit klassizistischen Neigungen. In Franken ist Elias Räntz als Grabbildner grösseren Stils zu nennen und durch eine alles überragende Vielgeschäftigkeit zeichnete sich der genial beanlagte Johann Peter Wagner 1730—1809 aus, der gegen 100 Altäre und u. a. die 14 Sandsteinstationen auf dem Nikolausberg bei Würzburg schuf. Auf einzelnde Meister werden wir noch bei Gelegenheit ihrer Werke kommen.

---

[1]) J. L. Schmid, J. Baptist Zimmermann, Altbayrische Monatsschrift II. 9.

V. Die Holzschnitzerei.

MÜNZENBERGER, Beiträge zur Kenntnis u. Würdigung der ma. Altäre Deutschlands, fortges. von Beissel, Frankf. seit 1885. — A. MATTHAEI, zur Kenntnis der ma. Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins, Lpz. 1898. — A. GOLDSCHMIDT, Lübecker Plastik u. Malerei bis zum J. 1530, Lüb. 1890. — ALBRECHT, Meisterwerke deutscher Bildschnitzekunst im Germ. Mus. zu Nürnb. Die Samml. des k. s. Altert. V. zu Dresden m. Text v. Flechsig, Dresd. 1900. — Schnitzarbeiten des Mstr. Jac. v. Kuttenberg, Mitt. C. C. 3. F. I. 311.

Die Holzbildnerei ist bis in das 15. Jh. nur zu ganz bestimmten Aufgaben herangezogen worden, zu den Triumphkreuzen und (tragbaren) Madonnenstatuen, deren sich überall zahlreiche erhalten haben. Tischlerarbeiten mit figürlichem Schmuck wie die Holztüren an der Kapitolskirche in Köln, das Lesepult aus Alpirsbach in Freudenstadt, auch hölzerne Grabfiguren oder Standbilder werden an gehörigen Orten namhaft gemacht werden.

Seit Anf. 15. Jh. erobert sich die Holzbildnerei den Altaraufsatz. Im Mittelschrein, oft auch in den Seitenflügeln beginnen statt der Tafelbilder Standheilige, dann auch Reliefs einzuziehen. Die Anfänge sind in allen Gegenden tastende, schüchterne Versuche, die wieder an das Kindesalter der Plastik erinnern: Steife Figuren mit unbewegten Gesichtern, riesige, leblose Hände, gradlaufende, grobe Faltung. Man sieht, hier drängt eine Volkskunst nach der Oberfläche, die von Kunsttischlern und unbekannten Schnitzern fast ohne künstlerische Schulung betrieben wird (Fig. 185). Erst um 1450 greifen Maler und Bildhauer im wohlverstandenen geschäftlichen Interesse den gangbaren Artikel auf und nun entstehen überall neben den grossen und weltberühmten fränkischen, schwäbischen, tyroler und rheinischen Fabriken kleine Lokalschulen, welche Kirchen und Kapellen bis in den entferntesten Winkel mit Schnitzaltären versorgten. Der Bedarf steigert sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mit der Wucht einer Modekrankheit. Im Blick auf zähe, bäuerliche Sparsamkeit grenzt es geradezu an das Wunder, in blutarmen Gegenden kostbare Werke, in kleinen Kirchen oft drei und mehr Altäre anzutreffen. Bis zur Reformation ist der Schnitzaltar in der Liebe des Volks stetig gestiegen und der deutliche Ausdruck seiner Andacht und religiösen Erregung. Dann allerdings, im Bauernkrieg vereinzelt, in der reformierten Kirche aus Grundsatz sind „die Götzen“ mit einer gewissen Freude verbrannt worden. Und seit ca. 1530 ist diese Art Holzplastik so gut wie abgestorben.



Fig. 185. Der Holzbildhauer nach dem ma. Hausbuch.

Das Material ist weiches Linden- oder Pappelholz; nur am Unterrhein überwiegt Eiche. Bis auf wenig Ausnahmen z. B. den Creglinger Meister, sind die Sachen bemalt und zwar so, dass durch einen dünnen Kreidegrund erst die Unebenheiten des Messers ausgeglichen, auch feinere Züge nachmodelliert wurden und das ganze dann in recht lebhaften, bunten Farben mit reichlichem Gold belegt ward. Auf Gewandsäume und Nimben sind Muster oder Inschriften gepresst, die Rückwand ist ebenfalls vergoldet, nach oben schliessen die zierlichsten Bal-

dachine oder durchbrochene Rankenfriese den Schrein ab. Bei einiger Erhaltung sind die Arbeiten von einer ruhig festlichen Stimmung, wie sie die Renaissance und das Barock mit allem Aufwand ihrer Dekorationsmittel nie wieder erreicht



Fig. 186. Altarwerk in Lübeck.

haben. Der Stil ist aufs stärkste von der Malerei beeinflusst, wie ja bedeutende Fabrikanten (Michael Wohlgemut, Friedrich Herlin und Michael Pacher) von Haus aus Maler waren und durch die Messertechnik in dem weichen Holz noch mehr

auf scharfe, klare, kantige Umrisse, zügige, tief unterschnittene Falten hingewiesen wurden. Gegenüber aller oft recht künstlich herausgeklügelten Unterschiede ist doch vorerst der gemeinsame Zug herauszustellen, der allen besseren Werken von der Nordsee bis zu den Alpen eignet (Fig. 186). Das ist aber eine Schilderung und Verherrlichung deutschen Wesens in der Sphäre des Bürgertums. Frische, blühende Mädchen, gesunde, rundliche Frauen, behäbige Handwerker, selbstbewusste Ratsherrn, abgezehrte Mönche und fette Prälaten schauen aus all diesen Gesichtern. Im Norden kommt noch der wetterharte Seemann hinzu. Gewiss ist bei heiligen Frauen ein höheres Ideal durch sehr breite und hohe Stirn und liebliche, geschwungene Lippen erstrebt. Aber sonst herrscht ein peinlicher Naturalismus. Der blaue Schimmer des frisch rasierten Gesichts, die lebhafte Röte der vorstehenden Backenknochen, das Zittern der Nasenflügel, das Leben und Beben der Haut, der Schlag der Adern ist kaum von den Malern so treu empfunden und wiedergegeben. Besonders die Merkmale der Affekte, die zusammengezogenen Stirnfalten, bei der Grablegung etwa die schweren, tränenfeuchten, verweinten Lider der Frauen, sind typisch für das ganze Reich. Es ist eine fast photographische Treue der Wirklichkeit, der äusseren nämlich, eines unfreudigen, abgearbeiteten und furchtsamen Geschlechts. Den Adel der Gesinnung, die stolze Geistesgrösse des 13. Jh. wird man vergeblich suchen. Mit der derben Prosa kontrastiert — oder stimmt — ganz eigentümlich die grandiose Draperie. Die Künstler arbeiten nicht mehr in Wolle oder Leinwand, sondern in Samt und Brokat. Jeder Bruch, jeder Bausch und Knitter ist dem Samt abgelauscht. Daraus erklärt sich grossenteils die widerhaarige Selbständigkeit des Gewandes, das ziemlich frei von Gestalt und Bewegung sein eigenes Dasein führt. Wie vom Sturm erfasst fliegen die Mäntel auseinander oder bauschen sich vor dem Leibe auf. Sie sind immer grossartig umrissen und mit Kühnheit und Geschmack gezeichnet; dann aber, im Innern, so kleinlich in Bäusche, Knicke und Bruchfalten zerlegt, dass der imponierende Eindruck wieder vernichtet wird. Zudem, gewisse Raffungen der Mäntel, der Umschlag des Saumes, die Knitterung der Fussfalten sind Motive, die durch unermüdliche Wiederholung auffallen.

Die Scheidung der Schulen, Gruppen und Meister stützt sich auf die peinliche Kritik der Körper- und Gesichtsbildung, auf die Art der Gruppierung und technische Eingenheiten. In Franken geht die Nürnberger Schule zeitlich und bahnbrechend voran. Was sich hier an älteren Kräften regte, das fasste die Fabrik von Michael Wohlgemut 1434—1519 zusammen. In dieser weitreichenden Centrale scheint der eigentliche, knittrige, bauschige Holzstil geprägt worden zu sein. Er tritt uns mit den schmächtigen Figuren, den runden, vollen, ziemlich ausdruckslosen Frauen- und Kinderköpfen, den müden Augen der Wohlgemutschen Bilder auf Altären der Kreuzkapelle zu Nürnberg und der Marienkirche zu Zwickau 1479 schon vollendet entgegen. Wie sehr viel monumentaler die Älteren den Stil handhabten, tritt am klarsten bei dem Meister des Katharinenaltars oder des leidenden Christus (Germ. Mus.) entgegen. Und dass die vornehmeren Kräfte mit Erfolg aus der heillosen Manier zu edler Einfalt strebten, lehrt der Meister der Gregorsmesse (1480—90), mehr noch der der berühmten Nürnberger Madonna 1500—1520. Dagegen den Fortschritt der Manier belegen der Hersbrucker Altar Germ. Mus., der Heilbronner um 1500 und der Schwabacher 1507, dessen Figuren von Veit Stoss sind[1]). Dieser, zu Nürnberg um 1440

[1]) Photogr. von Schrag, Nürnberg, m. Text v. Bergau. — J. P. Rée, Bayr- Gewerbeztg. 1893. 337. — Bergau, V. St. als Erzgiesser, Zs. b. K. 1878. 192. — Weizsäcker, V. St. als Maler, Jb. kgl. pr. Ks. XVIII. 61.

geboren, 1477—96 in Krakau, nach seiner Rückkehr mit Wohlgemut verbunden, 1533 gestorben, ist der kernigste und freudigste Träger der ungebundenen Manier. Seine schlanken, oft schlecht proportionierten Figuren mit kühnen Bewegungen sind nicht viel mehr als Kleiderständer, auf die eine gewaltsam flattrige, unruhige Stoffmasse gehäuft ist. Darin bleibt er sich gleich von dem Krakauer Altar an 1477—84 bis zu den zahlreichen in Nürnberg und sonst erhaltenen Altären, auch wo er besondere Weichheit nnd Zierlichkeit der Haltung erstrebt. Am reifsten und ruhigsten gibt er sich in der Rosenkranztafel um 1500, dem englischen Gruss in St. Lorenz und dem Rahmem des Allerheiligenbildes 1518. Auch was er als Steinbildner geschaffen, das Grab Kasimir IV. in Krakau 1492 u. a. zeigt ihn sich selbst getreu, pompös und platt. — Für Unterfranken — Würzburg — ist ein ähnlicher Sammelname Tilmann Riemenschneider[1]), da auch dieser, in Holz und Stein tätig, eine ungemein produktive und vielseitige Werkstatt unterhielt. In Osterode am Harz um 1460 geboren kam er 1453 nach Würzburg, wo er, reich und angesehen, vorübergehend auch politisch tätig, 1531 starb. Er ist in seinen eigenhändigen Sachen voll Mass und Schönheitssinn, gegen den leidenschaftlichen Stoss gehalten, fast kühl. Sein Gewandstil, Geberden, Ausdruck — alles ist gedämpft. Die leisbewegte Standfigur, das Porträt, die Szenen der Passion mit der stillen, verhaltenen Trauer, Marien mit kindlich verschlossener Freude, überhaupt die weibliche Grazie und Empfindung gelingen ihm am besten. Die schöne Kenntnis des Nackten bewährte er schon an dem ersten Elternpaar an der Marienkirche und die freie Belebung der Haut, die fleischigen Hände mit langen, gespreizten Fingern, vor allem die schlanken, biegsamen Hälse und mächtige, geneigte Lockenhäupter kehren überall wieder. Alle Vorzüge vereinigt das Hochgrab Heinrichs II. in Bamberg 1499—1513. In Rothenburg scheint ein älterer, der Meister des Creglinger Altars (Heiligenblutaltar von 1474 in Rothenburg, Altar in Detwang, Marienaltar in Creglingen 1487, Apostel in München, „Ehepaar“ in London) heimisch gewesen zu sein, der in treuherziger Lebenswahrheit an Prosa streift. Der schwunglose, gedrückte Bürgersinn, die verhungerte Frömmigkeit in allen Stadien der Abmagerung, die ängstliche Sorge um alle Fältchen und Äderchen ist bei ihm ganz eigenartig mit einem begeisterten Kultus des Lockengeringels und des seidigen Gewandrauschens verbunden.



Fig. 187.
Madonna von Blutenburg.

Die schwäbische Schule mit den Hauptsitzen in Nördlingen und Ulm ist etwas früher erstarkt als die fränkische, dann aber wesentlich konservativer, ruhiger, monumentaler geblieben. Tüchtiger Natursinn verbindet sich mit Adel der Form und Ernst der Auffassung, wobei auch mitspricht, dass mehr die Standfigur als die Szene gepflegt wurde. Die ältesten Belege bieten die Figuren an den Herlinschen Altären in Rothenburg 1466, Dinkelsbühl und Bopfingen 1472 und am Schüleinschen Altar in Tiefenbronn von 1469. In Ulm haben die beiden Syrlin Jörg d. ä. gest. 1491 und der jüngere 1455—1521[2]) die Kunsttischlerei mit massvollem Figurenschmuck zur höchsten Virtuosität gebracht (Chorgestühl in Ulm 1469—74, in Blaubeuern 1493, in Ennetach 1509, zu Geislingen 1512 und zu Memmingen). Ulmer Herkunft war auch Adolf Dauer in Augsburg, von dem leider nur die Sibyllen der Fuggerkapelle (in Berlin) und der Hochaltar in St. Anna zu Annaberg aus rotem Marmor und Solnhofer Stein erhalten ist[3]), Von unbekannter Hand sind die eigentlichen Glanzstücke der Schwaben, der Hochaltar in Blaubeuren 1494 von stimmungs-

---

[1]) C. Becker, Leben u. Werke T. R., Lpz. 1849. — A. Weber, Dill R. 2. Aufl., Würzb. 1888. — Streit. Tylman R., Berl. 1888. — E. Tönnies, Leben u. Werke T. R., Strassb. 1902.

[2]) Klemm, über die beiden J. Syrlin, Ulmer Münsterbl. III, IV.

[3]) O. Wiegand, A. Dauer, Strassb. 1903.

voller Pracht und Wirkung, weich und üppich, und der Kiliansaltar in Heilbronn 1498 mit eigentümlicher Energie durch tiefliegende Augen und dünne, festgeschlossene Lippen. Die Wirkung der Schwaben geht bis zum Elsass, der Schweiz und Bayern. Die Blüte der einheimischen Schule Bayerns stellen die Apostel, Christus und Maria in Blutenburg dar (Fig. 187), 1496 von Herzog Sigmund gestiftet, durch Schönheitssinn und mächtigen, schwungvollen Gewandstil weit aus der Zeit und Manier hervorragend. Ist hier schon der südliche Einfluss wahrscheinlich, so tritt er in der Tyroler Schule noch mehr hervor, vor allem bei Michael Pacher, 1467—1498 in Bruneck tätig und als Maler wie als Bildschnitzer gleich tüchtig (Altäre in Gries 1471, St. Wolfgang 1477). Ihn zeichnet ein feiner Sinn für geschmackvolle Komposition, Linienfluss, Gesamtwirkung von Architektur, Bild und Farbe aus, gemessene, feierliche Bewegung und stille, volle Gesichter mit gesenkten Augen. Ganz deutsch ist er dagegen in der Freude am Fluten, Stossen und Brechen der Falten. Die Alpenländer sind überall reich an kräftigen Lokalschulen, deren nähere Abgrenzung und Bestimmung noch aussteht.



Fig. 188. Johannesaltar in Kalkar. (Nach Clemen.)

Das ganze übrige Deutschland hat ähnlich originale Holzbildner nicht aufzuweisen. Zunächst Thüringen und Sachsen mit tüchtigen Lokalschulen in Saalfeld, Erfurt, Leipzig, Freiberg, Meissen, Annaberg etc. ist wie der Osten ganz im Bann der Nürnberger Richtung, wandelt den Stil fortschreitend von nachahmender Befangenheit zu formsicherer, selbst ausschweifender Manier. Aber selbst die besten Talente wie der Meister der 12 Apostel und der Hans v. Köln in Chemnitz (Oberstorfer Pulthaler) stehen gegen ihre Vorbilder weit zurück. Am Unterrhein hat sich in Kalkar eine Art Kolonie aus holländischen und westfälischen Kräften zusammengefunden, welche das Eichenholz mit äusserster Bravour, scharf und zügig wie Bronze zu bearbeiten verstand. Hier wird das Zeitkostüm mit den holländischen Hauben und Schleiern bevorzugt und in den schlanken, biegsamen, hochbusigen Frauen schlägt frühzeitig die Renaissancestimmung durch. Auch im Ornament ergibt sich eine geschmackvolle Mischform. Die zahlreichen Altäre in Xanten und Kalkar (Fig. 188) haben darin etwas Eigenartiges und Reizvolles, obwohl das Empfindungsleben der Oberdeutschen nicht entfernt erreicht wird. Durch ähnliche Züge zeichnet sich auch die Plastik Lübecks aus. Hier stehen schon recht frühe Werke wie der Altar der Jakobikirche von 1435 (in Schwerin) durch ein Halbrelief von antiker Schönheit und scharfem Schnitt hervor, ähnlich auch die nach München gelangten Apostel. Und ein geradezu meisterhaftes Relief mit vollendeter, abgeklärter Formsprache zeigt der Leichnamsaltar von 1496, der auch durch seinen Wohllaut der Komposition erquickt. Unter den Sachen des 16. Jh. erregen durch üppigere, sinnlichere Schönheit der Altar im hl. Geisthospital von 1520 und der Marienaltar der Briefkapelle

von 1518 Aufsehen, während ein namentlich bekannter Schnitzer Benedikt Dreyer, 1511—22, bezeugt, in etwas wilden Faltenmotiven schwelgt. Die Holsteiner Altäre der Frühzeit sind arm an Erfindung, derb und ungelenk in den Formen. So ist der Stolz der Holsten, der Bordesholmer Altar Hans Brüggemanns[1]) (Fig. 189) 1521 vollendet, jetzt im Dom zu Schleswig, scheinbar durch eine grosse Kluft getrennt. Aber Brüggemann ist offenbar aus lübischer Kunst herausge-

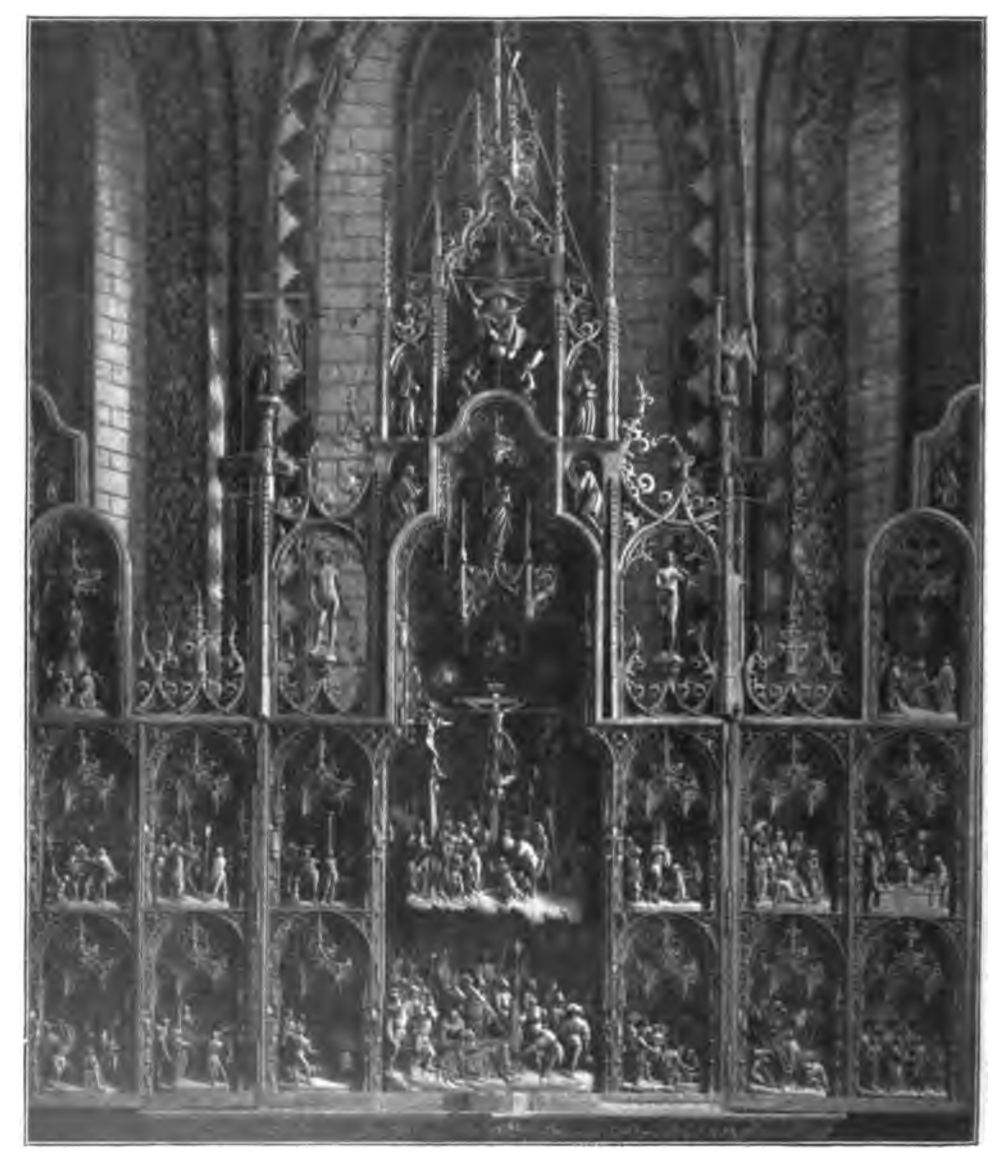


Fig. 189. Der Bordesholmer Altar (von Hans Brüggemann).

wachsen und hat von Oberdeutschen, namentlich Dürer gelernt, dessen Stiche er mehrfach kopiert. Auch hier ein abgeklärter Realismus, kräftige Typen, massvolle Komposition und eine herbe Schönheit. Wie sich anf diesem Wege ein Mischstil von frappanter Renaissancestimmung und

[1]) A. Sach, H. B. 1865. Photogr. v. Brandt m. Text v. Eggers 1866.

durchaus deutschen Elementen bilden konnte, das lehrt ein (Brüggemannscher) Altar der Goschhofkapelle in Eckernförde um 1530.

Eben um 1530 erlischt fast mit einem Schlage die glanzvolle Holzbildnerei der Altarschreine; sie wendet sich den immer noch benötigten Ausstattungsstücken, Chorstühlen, Kanzeln etc. zu. Und auf diesem Gebiet hat sie auch im Barock und Rokoko ausgezeichnete Leistungen aufzuweisen. Der kecke Sprudel einer überströmenden Schaffens- und Formenfreude offenbart sich an den Barock- und Zopfmobilien, an Chor- und Beichtstühlen und Altären. Es ist geradezu bewundernswert, wie geschmeidig sich die Schnitzer nunmehr den weichen, verschwommenen Formen, der übertriebenen Fleischfülle und allen Anforderungen der wandelbaren Ornamentik zu fügen wissen. Aber als führende Kunst ist die Holzschnitzerei nicht mehr in Betracht zu ziehen. Die bezeichnendsten Werke kommen unten zur Sprache.

VI. Der Erzguss.

H. Lüer, Technik der Bronzeplastik, Lpz. 1903. — P. Clemen, Mererow. u. karol. Plastik, Bonn 1892. — G. Beissel, d. hl. Bernward, Hildesh. 1895. — F. Adelung, die Korssunschen Thüren, Berl. 1823. — O. Buchner, Werke des ma. Bronzegusses im Erfurter Dom, Zs. chr. K. XVI. 143. — W. Josephi, die ma. Metallplastik in Augsburg. Zs. d. hist. V. f. Schwaben u. Neuburg XXIX. 79.

1. Technik. Zu monumentalen Aufgaben des Erzgusses wurde ein dem Glockengut ähnliches Gemisch von Kupfer und Zinn, die Bronze, verwandt, welche sich durch Haltbarkeit vor allen anderen Legierungen auszeichnet und eine edle grünbräunliche Patina ansetzt. Zum Schmelzen brauchte man den Tiegelofen, für grössere Stücke jedoch den Flammofen, der genau wie der Schmelzofen des Glockengiessers gebaut ist. Da sowohl wegen des Materialverbrauchs wie des Gewichts der Vollguss für grössere Sachen vermieden werden musste, so bildete sich ein im ganzen Ma. übliches Verfahren aus, welches den Hohlguss mit Hilfe der Wachsausschmelzung gestattete. Hierbei wird nach der älteren Methode, wie sie Theophilus eingehend beschreibt, ein Kern aus Lehm gebildet, welcher die Form des zukünftigen Gusswerkes hat. Dieser vorher ausgeglühte Kern wird völlig mit einer Wachsschicht von der gleichmässigen, gewünschten Metalldicke überzogen und im Wachs werden die feineren Ausdrucksmittel, Haare, Augen, Schmuckstücke etc. durchmodelliert. Um dieses Modell wird nun der Formmantel gelegt, zuerst in feingeschlemmtem, mit dem Pinsel aufgetragenen, dann in gröberem Lehm. Dann werden Bronzestifte durch den Mantel in den Kern getrieben, um letzteren in seiner Lage festzuhalten, Guss- und Luftkanäle eingebohrt, das Wachs ausgeschmolzen und der Mantel geglüht. Das einfliessende Erz wird den Zwischenraum zwischen Mantel und Kern, die frühere Wachsschicht füllen. Nach seinem Erkalten wird der Mantel zerschlagen, die herausstehenden Stifte und Gusszapfen abgefeilt, das ganze durch den Ciseleur überarbeitet und geglättet, nötigenfalls durch ein Bohrloch auch der innere Lehmkern entfernt. Mit staunender Bewunderung müssen wir so grandiose Werke wie die Christussäule in Hildesheim anschauen, die aus diesem einfachen Gussverfahren hervorgingen. Es hatte nur den einen Nachteil, dass dass Modell dabei verloren ging und im Fall eines Fehlgusses neu geformt werden musste. In der Renaissance scheint man deshalb ein von Cellini empfohlenes umständlicheres Verfahren aufgenommen zu haben, wobei über dem Modell ein Gipsmantel in Teilstücken hergestellt und in diesem die Wachsschicht eingedrückt und der Kern schichtweise eingebaut wurde.

2. Die Geschichte des Erzgusses führt auch in Deutschland weit in prähistorische Zeit zurück. Die Gräberfunde der Stammeszeit zeigen ihn schon auf einer achtungswerten Stufe technischer und dekorativer Feinarbeit. Und so konnte ihn schon Karl d. Gr. zu monumentalen Aufgaben heranziehen. Die Bronzegitter und Türen des Münsters zu Aachen sind allerdings noch recht dürftig ornamentiert; meisterhaft dagegen eine wasserspeiende Bärin und ein Pinienzapfen vom Brunnen des Paradieses. Wieder sehr schlicht sind die von Beringer gegossenen Türen in Mainz um 1000, nur mit prachtvollen Löwenköpfen; dagegen die Türen

in Augsburg, aus 35 Reliefplatten von teilweiser Wiederholung auf Eichenholz zusammengenietet, zeigen, dass man im Süden den Guss grosser Stücke nicht mehr wagte. Der Figurenstil ist flach, sehr edel nach dem Vorbild von gleichzeitigen Malereien[1]). Und vier Kupferplatten am Chorgiebel zu Konstanz sind nur graviert. Die führende Rolle nahm vielmehr durch das hohe Mittelalter Niedersachsen ein, wo der hl. Bernward in Hildesheim eine klösterliche Giesshütte gründete und leitete. Diesem vorwärts drängenden Geiste gebührt das Verdienst, dem Erzguss neue Ziele und Wege gewiesen, technische und stilistische Fortschritte gebracht zu haben. Welch kühnes Unternehmen war schon die 4.70 m hohe Christussäule[2]), die er nach dem Vorbild der Trajanssäule in Rom mit einem schraubenförmig aufsteigenden Reliefband von 28 Szenen aus dem Leben Jesu schmückte, alles scharf, nachdrücklich, deutlich, mehr miniaturmässig modelliert, eine eherne Volkspredigt (1022). Und viel reifer und origineller sind sogleich die Türen für St. Michael, die erst sein Nachfolger Godehard zusammen- und einsetzte. Gewiss in jedem Zug Dilettantenarbeit. Aber wie lebhaft, scharfsichtig ist hier der Mensch in der Hast seiner Bewegung und der sprechenden Kraft der Geberden und Mienen erfasst. Schon heben sich die Köpfe, der Freiheit entgegenringend aus der Fläche. Zwei Leuchter aus einer Silberlegierung, die man 1194 in seinem Grabe fand, und der Kronleuchter im Dom sind nur durch den Gegenstand bemerkenswert. Denn neben Türflügeln sind es besonders Leuchter aller Art, die aus der sächsischen Hütte hervorgingen und bald kam noch das eherne Taufbecken und die Grabplatte hinzu.



Fig. 190. Grab Rudolfs in Merseburg.

Allerdings sind die Nachfolger dem kühnen Naturalismus Bernwards nicht gefolgt, sondern haben sich der idealisierenden, schematischen Richtung der Steinbildner angeschlossen. Derart sind die etwas steifen, glotzäugigen Hocker des sog. Krodoaltars in Goslar und das Taufbecken in Osnabrück, während das Hildesheimer Becken Anf. 13. Jh. mit gedankenreicher Symbolik und wohlerwogener Komposition etwa den Stil der Chorschranken verbindet. Die grossen siebenarmigen Leuchter in Braunschweig und Essen sind durch den symmetrischen Aufbau und massvolles Ornament ausgezeichnet. — Für die glänzend aufblühende Magdeburger Hütte sind zunächst die mehrern Grabplatten bezeichnend, Rudolf I., gest. 1080 in Merseburg (Fig. 190) und der Erzbischöfe Friedrich I., gest. 1152 und Wichmann, gest. 1192 (s. o. S. 220), welche bei aller Befangenheit weniger des Körpers als der Gewandung doch einen hohen Sinn für den Charakter und dekorative Wirkung feiner Gewandsäume bekunden. Gerade diese Merkmale finden sich auch an den beiden auf Bestellung nach auswärts gearbeiteten

[1]) J Merz, die Bildwerke . . . des Augsb. Doms, Stuttg. 1885. — Allioli, die Bronzetüre etc. Zs. d. hist. V. 1853. Meier 1867. Karch 1869. Stockbauer, Org. chr. K. 1873.

[2]) E. O. Wiecker, die Christussäule etc., Hildesh. 1874.

Türen in Nowgorod (von Riquin, Waismuth und Abraham) mit biblischen Szenen und in Gnesen mit dem Leben des hl. Adalbert Ende 12. Jh. Und nach Magdeburg weist auch der originelle Leuchterträger im Dom zu Erfurt sowie eine Ampel und eine Bischofsbüste. Man hat auch eine deutsche Hand in den 28 älteren Feldern der Türen von St. Zeno in Verona gefunden. Inhalt und Art der Arbeit würden dann einen begabten Schüler Bernwards voraussetzen.

An der Hochblüte der Plastik im 13. Jh. hat der Erzguss keinen Anteil bis auf das einzige Grabmal Konrads von Hochstaden, gest. 1261 in Köln, mit lebensgrosser, technisch und künstlerisch vollendeter Figur. Zeitgemäss manieriert mit energischer Naturtreue sind die Porträtfiguren des B. Heinrich Bockholt, gest. 1331 in Lübeck und des Erzb. Friedrich v. Sarweden, gest. 1414 in Köln, denen sich die Hochreliefplatten des B. Dietrich IV. und des Kanonikus Andr. Könritz, 1490 in Naumburg, mit derber, in Röhrenfalten schwelgender Manier anreihen lassen. Die gewerblichen Arbeiten — Leuchter, Fünten, Lichtkronen — sind in dem Figurenschmuck dem Schönheitssinn der Apengeter (Apen = Affen, überhaupt kleine Tiere) Rinkvilere, Bretzenmakere und Grapengetere überlassen und demgemäss bis ins 16. Jh. von unerlaubter Armut in der Erfindung und Roheit der Form. Und was die Entfaltung der Grosskunst noch mehr hinderte: Für den Grabschmuck kamen gravierte Platten in allgemeine Aufnahme, welche von Köln und Flandern bezogen und darnach Cullen platen, flandrense magisterium genannt wurden. Die Gravierkunst blühte besonders in Lübeck, wo in St. Andreas auch das älteste derartige Werk, eine Platte für B. Iso v. Verden, gest. 1231, erhalten ist.

So ist denn das Genie des Mannes doppelt zu bewundern, der die Giesskunst aus dem handwerksmässigen Niveau zur klassischen Höhe gebracht hat: Peter Vischer[1]) in Nürnberg um 1455—1529. Schon sein Vater Hermann, gest. 1487 und dessen Bruder Reinhart, gest. 1488, waren Giesser und Peter selbst und wurde bald von fünf Söhnen, Hermann, Peter, Johann (Hans), Paul und Jakob unterstützt. Seine Hütte ward zu einer Sehenswürdigkeit Nürnbergs, deren Besuch Fürsten und Potentaten nicht versäumten. Die anregende Umgebung der Kunstmonopole, die steigende Vorliebe der deutschen Aristokratie für porträtmässige Epitaphien und eine unerreichte Sicherheit und Feinheit der Technik waren der fruchtbare Nährboden seines Ruhms. Aber das beste schöpfte er aus sich selbst; ein mächtiger Sinn für das Einfache, eine durchaus scharfe aber abgeklärte, idealistische Formgebung, geschmackvoller Reichtum des Ornaments und glückliche Verhältnisse der Architektur und Umrahmung zeichnen ihn vor all den Zeitgenossen aus. In seinen frühesten Werken weht schon der volle Renaissancegeist und so hat er zuerst, schon vor 1500, gewisse Motive, Ornamente, Putten und Drolerien aufgenommen, die einen reizenden Mischstil verwälschter Gotik ergaben. Sein Gewandstil ist schon bei seinen älteren Werken manierlos, wird aber unter dem Einfluss dessen, was er selbst von italienischer Kunst mehr geahnt als gesehen und was seine Söhne etwa auf Italienfahrten gelernt, immer reiner und einfacher, wie sich auch sein Flachrelief zu meisterhafter Grösse und Einfalt erhebt. Und doch hat er alle fremden Elemente so innerlich verarbeitet, dass man bei ihm allein von einer „deutschen Renaissance" reden kann.

Die Hauptwerke sind Grabmäler, Otto IV. v. Henneberg in Römhild nach 1487, Erzb. Ernst 1495 in Magdeburg, B. Heinrich Gross v. Trockau in Bamberg 1493, B. Johannes Roth in Breslau 1496, B. Veit Truchsess 1503 und Georg Marschall 1506 in Bamberg, Hermann VIII. und Elisabeth 1507 in Römhild, Eitel Friedrich II. von Hohenzollern in Hechingen, Kardinal Friedrich in Krakau 1512, das hochberühmte Sebaldusgrab 1508—1519 in Nürnherg (Fig. 191), das Epitaph der Margareta Tucher in Regensburg 1521, Henning Godes in Erfurt und Wittenberg, Wolfgang Eisens, gest. 1524 in St. Aegidien zu Nürnberg, Kardinal Albrechts 1525 in Aschaffenburg und das spurlos in Frankreich verschwundene Fuggergitter 1525. Ist hierbei mehrfach die Benutzung von Visierungen von Malern bezeugt, so muss man erwägen, wie wenig für den Plastiker eine Vorzeichnung bedeutet. — Der Anteil der Söhne lässt sich nicht klar scheiden und wenn er noch so gross war, so hat der Vater sie ganz mit seinem Geist erfüllt. Das Meisterstück des jüngeren Peter ist das Epitaph Friedrichs d. Weisen in Wittenberg von 1527. Der Leiter der Werkstatt wurde Hans, der 1549 beschäftigungslos — ein Zeichen der Zeit! — die Vaterstadt verlassen wollte. Er

[1]) Photogr. v. J. Hahn, Nürnberg, m. Text v. Lübke. G. Seeger, P. V. d. jüng., Lpz. 1897. Justi, Vischerstudien, Rep. f. Kw. 1901.

arbeitete 1519 die Platte des B. Lorenz v. Bibra in Würzburg, das Epitaph der Margareta Riedinger in Aschaffenburg, das Grab Joh. Ciceros aus Lehnin in Berlin 1530, Johanns des Beständigen in Wittenberg 1532—34, des B. Sigismund v. Lindenau in Merseburg. Aus der Werkstatt kamen der Wenzelsleuchter in Prag 1532 und das Epitaph Christoph Stadions in St. Aegidien zu Nürnberg 1543.

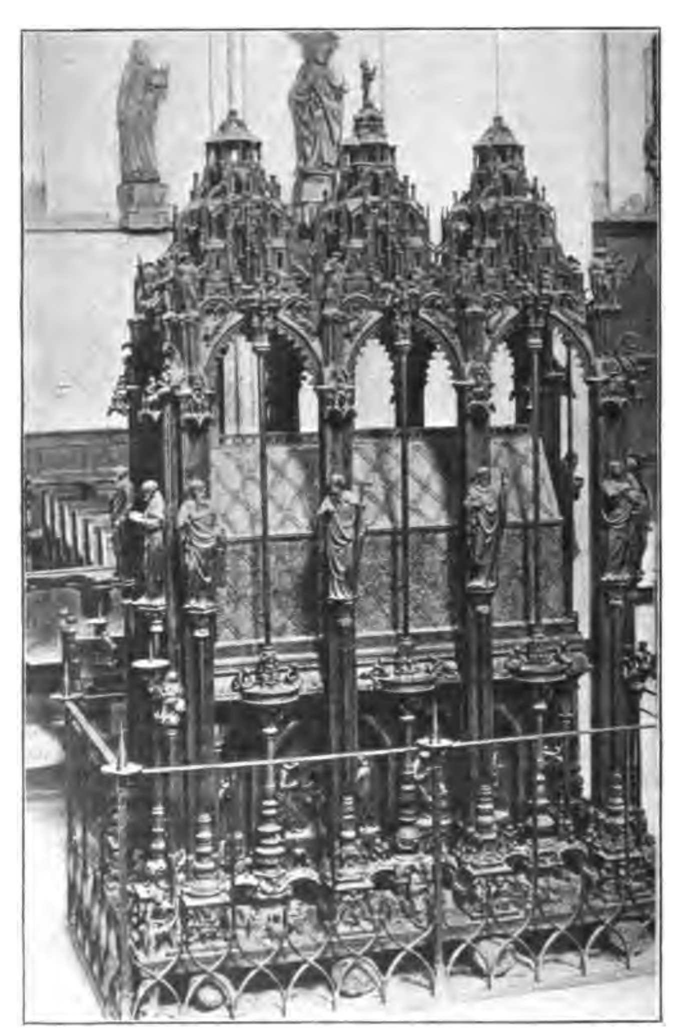


Fig. 191. Sebaldusgrab in Nürnberg.

Einen merkwürdigen Sammelpunkt von Giessern und Steinbildnern aus aller Herren Ländern ergab die von 1508—82 währende Arbeit an dem Hochgrab Maximilians in Innsbruck (Fig. 192). Unter Gilg Sesselschreibers Leitung gossen an den grossen Standbildern Hans und Laux Zotmann nach Modellen von Joerg Muschgat, Lorenz Sartor 1510 in Augsburg, dann in eigener Hütte zu Mühlau Stephan, Bernhard und Melchior Goldl 1518—34, Gregor Löffler 1548 und Hans Lendenstreich 1570, während Peter Vischer 1513 zwei Statuen (Theoderich und Arthur) lieferte. Die 23 Statuetten sind Augsburger Arbeit, der kniende Kaiser ist nach A. Colins Entwurf erst 1582 durch einen Italiener Luigi del Duca geraten. Bei aller Verschiedenheit des Stils und Geistes ist doch der Eindruck im ganzen auf einen Ton — Verklärung der Ritterschaft im Licht einer neuen Zeit — zusammengestimmt. Einen ganz ähnlichen confluxus artificum erlebte Freiberg, als es sich um das grosse Wandgrab Moritzens seit 1558 handelte. Hier war erst Wolf Hilliger, einer einheimischen Glocken- und Stückgiesserfamilie entstammend, tätig, dann der Niederländer Anton von Zerun und der Italiener Carlo de Cesare. Auch in Prag sammelten sich unter Rudolf II. eine buntgemischte Künstlerschar, in welcher Alex. Colin mit dem Grabmal Ferdinands I. und Adrian de Vries[1]) hervorragen.

[1]) C. Buchwald, A. de Vries, Lpz. 1899. — H. Semper, Neues über Al. Colin, Innsbr. 1896.

Die Trabanten der Klassiker, die Träger der Provinzialkunst, haben überall tüchtige, auch technisch vorzügliche Sachen geschaffen, aber sie sind meist namenlos wie so viele der besten deutschen Künstler. In Zwickau ist ein Peter Mülich um 1535, in Leipzig Ulrich Grebel und Curt Mente nachweisbar. Auch Pankraz Labenwolf[1]) 1492—1563 arbeitete gelegentlich Grabmäler (Graf Werner Zimmern in Messkirch). Aber das kömmt alles aus der prosaischen Porträtkunst nicht heraus. Und von da wird man erst recht würdigen, was Peter Vischer so häufig als Vorwurf eines Epitaphs genommen hat: den Abschied Jesu, die Himmelfahrt Mariä, die Kreuzabnahme. Leider auch hier, wo der Ideengehalt der Kunst dem der Reformation begegnete und den Ansatz einer neuen Entwicklung bot, bricht die erstere klanglos ab. Im Barock wird die Giesskunst wieder zu grossen Aufgaben an Pracht- und Ehrensärgen, Standbildern und Denksäulen herangezogen; doch sind die Giesser wohl nur in den seltensten Fällen noch künstlerisch tätig. In den Hütten, die sonst vom Glocken- und Stückguss lebten, werden eben gelegentlich auch Modelle von Bildhauern ausgeführt. Typisch dürfte der Vorgang bei der Entstehung der Nepomukstatue auf der Prager Brücke sein: Matthias Rauchmüller lieferte den Entwurf, Johann Brokoff das Modell, das 1683 von Wolf Hieron. Herold in Nürnberg gegossen wurde. Der gesteigerten Prachentfaltung entsprach es, besondere Prunkstücke in Silberguss herzustellen. Das bekannteste Denkmal dieser Art ist das Nepomukgrab im Prager Dom, von Jos. Em. Fischer entworfen, von Antonis Corradini modelliert, vom Wiener Goldarbeiter Joh. Jos. Würth 1736 gegossen. Schliesslich ging selbst die Technik des Bronzegusses für grosse Werke verloren. Die von Andr. Schlüter[2]) entworfenen Denkmäler (Friedr. III. 1697 und der gr. Kurfürst 1700), die von Joh. Jakobi in Berlin nach einem Pariser Formverfahren gegossen wurden, erregten schon grosses Staunen und spätere Werke wurden in Blei oder Zink gegossen, wie eine Reihe Arbeiten des Wiener Bildhauers G. R. Donner[3]) oder auch in Kupfer getrieben. Erst im 19. Jh. ist der Bronzeguss durch die Kunstgiessereien in Lauchhammer, Berlin (Lequine, Friebel, Gladenbeck), München (Stiglmeyer, Miller), Nürnberg (Burgschmiet) unter tätigem Einfluss Rauchs wieder zur höchsten Leistungsfähigkeit aufgeblüht.



Fig. 192. Ritter vom Maximiliansgrab in Innsbruck.

VII. Die Elfenbeinschnitzerei.

P. Clemen, Merowing. u. karol. Plastik, Bonn 1892. — H. v. Weizsäcker, die ma. Elfenbeinskulpturen in der Stadtbibl. zu Frankf. a. M. 1896. — J. Mantuani, Tuotilo u. die Elfenbeinschnitzerei am Evang. longum zu St. Gallen, Strassb. 1900. — G. Schäfer, Denkm. der Elfenbeinplastik des Grossh. Mus. zu Darmst. 1872. — La collection Spitzer, Vol. I. Ivories, Par. 1890. — Westwood, A descript. catal. of the ivories in the S. Kensington-Mus., Lond. 1876. — Chr. Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit, Strassb. 1897. — Ders., Elfenbeinplastik s. d. Renaissance, Lpz. 1903.

[1]) Bergau, Labenwolf u. Wurzelbauer, Zs. f. b. K. XV. 16.

[2]) C. Gurlitt, Andr. Schlüter, Berl. 1897.

[3]) Dernjac, G. R. D., s. Vorg. u. s. Zeitgen., Wien 1889. — A. Ilg, G. R. D., Wien 1893.

Die Elfenbeinplastik, eigentlich den Kleinkünsten zugehörig, muss in der Betrachtung dicht neben die Grossbildnerei gestellt werden, weil sie allein für die ältere Zeit bis zum 11. Jh. die Zeugnisse plastischen Vermögens darbietet und im schulmässigen Betrieb erstarkt war, zu einer Zeit, wo die Grosskunst noch völlig schweigt, vor allem weil sie bis zur Gegenwart als Trägerin des byzantinischen Einflusses und Lehrerin der Grossplastik proklamiert worden ist. Beides ist so gut wie unerweislich. Zunächst ist es völlig ausgeschlossen, dass durch Vergrösserung von Kleinwerken zwerghaften Masses jemals Grossbilder entstehen. Der Vorgang ist in aller späteren Kunst niemals zu erweisen, so oft sich das umgekehrte vollzieht. Denn der Bildhauer arbeitet unter dem architektonischen Zwang. Schon im Entwurf ist er durch Mass und Form des Bauglieds gebunden. Die Wirkung seiner Arbeit hängt wesentlich davon ab, dass er Umrahmung und Standpunkt in Rechnung zieht, gelegentlich auf Untersicht arbeitet, in erster Linie aber grosszügig wie der Baumeister fühlt und entwirft. Dann aber bedingen Material und Technik eine so verschiedene Art der Arbeit, dass ein Einfluss des feinen Schnitzmessers auf den groben Meissel eine undenkbare Vorstellung wird. Vielmehr haben wir, wie oben geschehen, die näheren Beziehungen zur Wandmalerei in der Schulung der Plastiker zu beachten. Der „byzantinische Einfluss", den man in merkwürdiger Verkennung der östlichen Kunst überaus vage und unbestimmt bei jedem Zug steifer Roheit zu finden meint, ist überhaupt erst wirksam zu denken seit Ende 10. Jh. durch die griechischen Verbindungen der Ottonen, später etwa durch die Importe der Kreuzzüge, also zu einer Zeit, wo die Elfenbeinschnitzerei auf deutschem Boden ihren Stil längst ausgebildet und ihre bedeutendsten Werke schon geschaffen hatte. Dass im einzelnen Fall ein erfindungsarmer Mönch sich an einem importierten Täfelchen und auch durch direkte Kopie schulen mochte, ist nicht ausgeschlossen. Die Sachen lassen sich ziemlich leicht erkennen und ausscheiden. Aber die Grundlage der Kunst ist die spätrömische Überlieferung und die weitere Entwicklung geht nach eigenen Gesetzen und Geschmacksrichtungen vor sich.

Die Forschung hat bisher mehr als ganz allgemeine Umrisse nicht zu ziehen vermocht und ist noch sehr auf Gefühl und Urteil subjektiver Kennerschaft angewiesen. Besonders erschwert wird sie dadurch, dass von den wenigsten Sachen Ursprungsort und Zeit festzustellen ist, da sie als kostbare, dem Golde gleich geachtete Geschenk- und Handelsartikel häufig den Ort gewechselt und die Spur ihrer Herkunft verwischt haben. Dann aber zeigen auch Werke derselben Gruppe oft eine ganz auffallende Verschiedenheit des Stils, der Gestaltbildung und des Gewandes, so dass die Zusammengehörigkeit mehr nur in den Elementen der Komposition und der behandelten Motive erkannt werden kann.

Für die Frühzeit kommen ausschliesslich Diptychen in Betracht, kleine, paarweise zusammengeheftete Täfelchen, welche auf den Altar gestellt wurden, da ihre mit Wachs überzogenen Innenseiten die Namen der in der Litanei genannten Heiligen eingegraben trugen. Viele davon sind durch eine grössere Umrahmung von Händen der Goldschmiede zu Buchdeckeln verarbeitet worden, andere von vornherein für diesen Zweck geschaffen. Dann entstanden aber auch andere liturgische Stücke wie Reliquienkästchen, Kirchen- und Kuppelreliquiare, Kämme, Krümmen von Bischofsstäben, selbst Weihkessel, und bei dem

steigenden Verbrauch hat man sich mit andern Beinarten, so häufig mit Wallrosszahn, beholfen.

In karolingischer Zeit steht die blühende und fruchtbare Schule von Metz weit voran. In der Gegend zwischen Mosel und Maas, dem „Mittelpunkt germanischer Machtentfaltung", wo deutsches und romanisches Wesen sich mannigfach kreuzte und eine Menge antiker Denkmäler die nötige Schulung für Auge und Hand ermöglichten, ist der Anschluss an die spätromanische Formsprache ganz evident. Dafür spricht die kurze Gestaltbildung mit echt römischen, runden Köpfen, das antike Gewand, die häufige Verwendung klassischer Personifikationen und das feine Akanthusornament der Umrahmung. Alles ist vom letzten Abendrot des antiken Schönheitssinnes verklärt. Der Gegenstand ist meist die Kreuzigung mit allegorischem Beiwerk, durchaus weitumfassend gedacht, die Hauptwerke Buchdeckel von Cod 9453, 9383, 9390 in Nat.-Bbl. Paris, Clm. 57 in München (aus Bamberg), des Adalbero in Metz und Elfenbeinkasten in Braunschweig, drei Tafeln in S. Kensingt. Mus. Westw. 252, 253, 255, das Diptychon mit Messpriestern (Samml. Spitzer u. Bibl. Frankf.) und der Deckel der Theophanu in Essen.



Fig. 193. Tutilotafel in St. Gallen.

Die Schule von St. Gallen ist nur durch die beiden Tutilotafeln (vor 912) vertreten (Fig. 193), ganz originelle Schöpfungen mit langgezogenen Figuren in kleinfaltiger Gewandung, Tiere und Pflanzen aber von einer naiven Treffsicherheit. Am Mittel- und Niederrhein hat sich im 10. und 11. Jh. die antike Tradition mit allmählicher Erstarrung und Verrohung lebendig gehalten, ein flaches Relief, scharfe Konturen mit schlechter Modellierung, grosse Kuhaugen und roh eingeritzte Parallelfalten (zahlreiche aus Landkirchen gesammelte Sachen im Museum zu Darmstadt, andere in Trier, Aachen, Bonn und Essen). In dieser Umgebung hebt sich am Ende des 10. Jh. ein „derbbäuerischer, gewalttätiger Naturalist" heraus[1]), dem der Deckel des Echternacher Evangeliars, der Heribertskamm, ein Diptychon der Sammlung Figdor u. a. zuzuschreiben sind.

Anders dagegen die Sachsen. Diese geborenen Plastiker fassten gleich am Anfang die spätromanischen und lombardischen Vorbilder nur als Anregungen einer schöpferischen, nach Inhalt und Form selbständigen Vortragsweise auf. So befolgt der Reliquienkasten Heinrichs I. in Quedlinburg mit den kurzen Figuren noch den rohen Stil der Sarkophagreliefs, aber schon die Tafel Ottos I. bei March. Trivulzi in Mailand ist mit lebhafter Naturbeobachtung in einem flachen, malerischen Stil gearbeitet. Frisch und lebendig erzählt sind die Wundergeschichten einiger kleinen Täfelchen in Darmstadt, Berlin, London und Liverpool, deren Künstler dem Trivulzirelief im breiten, doch unterarbeiteten Flachstil nahe steht mit grossen, sprechenden Köpfen und Händen und geringen, sackartigen Falten. Unter Otto III. entstanden zwei Weihkessel, der eine wahrscheinlich zu seiner Krönung 983 (in Aachen), in der Komposition und Gestaltbildung wieder mehr antikisierend, der andere von einem gewissen *Ezechias* mit frisch und dramatisch empfundenen Passionsszenen in künstlerisch breiter Behandlung. Verwandt ist darin das Diptychon in St. Ambrogio zu Mailand, ein Deckel in Würzburg, ein anderer in Berlin, sämtlich ausgezeichnet durch lebhaften Erzählton der biblischen Geschichten, wohlproportionierte Gestalten und breite Behandlung des Gewandes. Speziell mit der Aachener Situla stimmt ein Reliqienkasten in Quedlinburg mit Aposteln in Arkaden, höchst lebendig bewegt mit eigenartig gespreizten Fingern; ein gleichartiger aus Bamberg ist zerstreut, ein Täfelchen in Berlin. Die

[1]) W. Vöge, ein deutscher Schnitzer des 10. Jh., Jb. kgl pr. Ks. XX. 117.

höchste Vollendung erreichte die Kunst unter Heinrich II., der seine Elfenbeinschätze dem Dom zu Bamberg hinterliess, jetzt grossenteils in München, einiges in Berlin, anderes in Museen Englands. Und unter ihnen stechen wieder Arbeiten eines Künstlers hervor, der allerdings kopierend in seinen freibewegten, auch kühn verkürzten Gestalten der Schönheit der besten spätrömischen Elfenbeine bis zur Verwechslung nahe kam. Man wird beachten, dass in der Stoffwahl noch das Leben Jesu, die Wunder der karolingisch-ottonischen Bilderbibel geläufig sind. Andererseits lehrt der Vergleich mit den gleichzeitigen Arbeiten Bernwards recht auffällig, wie selbständig die Anfänge der Grossplastik einsetzten.

Die süddeutschen Arbeiten aus Regensburger oder andern Klosterschulen sind ungleichmässigen Charakters und zeigen ein unfruchtbares Schwanken zwischen unbeholfener Nachahmung und rohem Naturalismus, auch in der Technik, welche bald auf derbes Hochrelief mit Feinfältelung, bald auf breites linienhaftes Flachrelief ausgeht. Das Unvermögen liegt in der steifen, oft übermässig langgezogenen Gestalt, in den Köpfen tritt bei allem Mangel feinerer Empfindung der naive, rauhe Realismus stark zu Tage, wie er den suchenden und vorwärtsstrebenden Kunstepochen eigen ist. — Dagegen die späteren rheinischen Arbeiten tragen die Züge handwerksmässiger Verknöcherung, die sich mit der Wiederholung unwahrer, empfindungsloser Typen begnügt. Der Betrieb ist bis um 1150 um so umfangreicher, um dann fast mit einem Schlage abzubrechen. Die Elfenbeinschnitzerei erwacht erst Ende 13. Jh. in ausgesprochen französischer Manier an einem neuen Gegenstande, den Klappaltärchen, und zieht sich in handwerklicher Pflege bis zum Ende der Gotik hin. Die Arbeiten sind sehr unterschiedlich, bald durch Grazie und Feinheit ausgezeichnet, bald durch unerträgliche Derbheit und Hässlichkeit entstellt. In der Renaissance ist die Elfenbeinschnitzerei fast gänzlich erlegen; sie erhebt sich aber im Barock und gerade in Deutschland zu einer zweiten glänzenden Blüte. Allerdings mehr im Dienst profaner Gegenstände. Aber doch sind eine grosse Zahl von Kruzifixen, Gruppen des Heilands an der Martersäule, der Beweinung des Leichnams und der Grablegung, der Madonna mit Kind, des Sündenfalls entstanden, auch Statuetten Johannis d. T., besonders des hl. Hieronymus und des Sebastian, also Gegenstände mit wenig Kleidern, welche die in Elfenbein besonders reizvollen, nackten Glieder zu zeigen verstatteten. Die besten Künstler sind G. Petel in Augsburg, gest. 1634, Chr. Angermair, gest. 1632, Andr. Faistenberger, gest. 1735, Simon Troger, gest. 1769 in München, letzterer durch seine Heiligen aus Nussbaum mit beinernen Fleischteilen bekannt, Matth. Rauchmiller in Wien, gest. 1693, Melch. Barthel, gest. 1672, Balth. Permoser, gest. 1732 in Dresden und Ignaz Elhafen, gest. ca. 1710 in Düsseldorf.

VIII. Die Goldschmiederei.

A. Ilg in B. Bucher, Gesch. d. techn. Künste II. 107—425. — J. v. Falke, Gesch. des Kunstgewerbes, Berl. 1888. — J. Lessing, Gold u. Silber, Berl. 1892. — E. v. Czihak, die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen, Düsseldorf 1903. — L. Gmelin u. J. Albert, Alte Handzeichnungen nach dem verlorenen Kirchenschatze der St. Michaelshofkirche zu München 1888. — F. Luthmer, Gold u. Silber, Lpz. 1888. — Ders., das Email, Handb. der Schmelzarbeiten, Lpz. 1892. — v. Hefner-Alteneck, die Goldschmiedewerke des 16. Jh., Frankf. 1890. — J. Lessing, die Silberarbeiten des A. Eisenhoit, Berl. 1879. — J. P. Rée, die Goldschmiede der d. Ren. Bayer. Gewerbeztg. 1894. 241. — I. Hess, Goldschmiedearbeiten f. d. Kl. Engelberg im 17. u. 18. Jh. Anz. schweiz. Alt. Kd. N. F. V. 34.

Die Goldschmiederei umfasst trotz ihres beschränkten Namens einen ganzen Komplex von Künsten und die Bearbeitung auch der unedlen Metalle, Kupfer, Zinn, Schnitt und Fassung von Steinen und Glasflüssen, Schmelzmalerei u. dergl. Zum Verständnis der Denkmäler ist mehr als bei andern Zweigen ein Eingehen auf die verschiedenen Techniken notwendig, zumal sie in der Hauptsache über Jahrtausende hin unverändert blieben.

1. Das Treiben und Hämmern ist die grundlegende Tätigkeit des Goldschmieds und hat schon die Herstellung des Rohmaterials, der Goldhaut, der ver-

schiedenen Bleche zu besorgen, dann auch der Rohform von Gefässen. Hierbei wird das Blech durch kurze, nebeneinanderfallende Schläge auf einer Bleiplatte von der Mitte nach den Rändern zu aufgetieft, aufgezogen. Auf diese Art entsteht die Kuppe des Kelches, die Schalen und Kessel. Der nächste Schritt führt dazu, die glatte Fläche durch Buckel zu beleben, welche ebenso durch Hämmern aufgetrieben werden und das Gefäss nicht nur geräumiger, sondern auch widerstandsfähiger machen. Endlich wird im Mantel das mannichfachste Ornament aufgetrieben, indem man mit verschieden geformten Hämmern auf vielgestaltigen Ambosen bald von oben, bald von unten die Beulen hervor- und zurücktreibt. So gelingt es, Gestalten von Dreiviertelrelief, auch mit vorspringenden Köpfen und Armen, Kannen und kesselförmige Gefässe aus dem Ganzen zu treiben, selbst solche durch deren Hals die Hand nicht mehr gelangt. Diese werden durch ein Hebelhämmerchen, die Schnarre, bearbeitet. Doch sind kugel- und eiförmige Gefässe meist aus zwei Stücken gearbeitet, derart, dass das obere Drittel mit dem unteren Teile zusammengelötet wird. Zylinderförmige Gefässe werden in breiter Platte getrieben, zusammengebogen und mit den Rändern und Boden verlötet. Grössere Hohlfiguren sind dagegen in einzelnen Platten getrieben und zusammengefügt. Neben dieser freihändigen Arbeit geht die über Modellen von Bronze oder Eisen her und für wiederkehrende Ornamente, vor allem die Bekleidungsbleche, ist seit Alters das Pressen und Drücken in Hohlformen, Stanzen beliebt. Durch eingegossenes Wachs, Harz, Kitt wurde den dünnen Plättchen dann Halt verliehen.

2. Das Giessen fordert zwar erheblichen Materialverbrauch, gestattet aber auch schnellere und feinere Arbeit, da die Formgebung am Wachsmodell vollzogen wird. In älterer Zeit und später noch für kleinere, auf Widerstand berechnete Teile wie Henkel, Füsse u. dergl. war der Vollguss über verlornem Wachs, *a cire perdu*, üblich. Hierbei wird das Wachsmodell mit Formsand umgeben und entweder vorher oder erst durch den glühenden Metallfluss ausgeschmolzen. Bei grösseren Stücken oder bei Kunstgüssen aus Feinmetall wird das Modell über einem Tonkern geformt, welcher stecken bleibt oder durch Öffnungen herausgeholt wird. So hat man, namentlich im 16. Jh. auch die reinen Naturdinge, Blätter, Früchte, kleine Tiere überformt, ausgebrannt und ausgegossen. Wiederkehrende Stücke, Leisten, Medaillons u. dergl. werden in Kastenguss hergestellt, indem ein Holzmodell, vom Formstecher aus Buchsbaum geschnitten, in den Formsand gedrückt, mit einem erhöhten Rand umgeben und mit einer dünnen Metallschicht ausgegossen wird. Dies Verfahren ist bei allen Auflötungen der Gefässe, Glocken etc. anzunehmen.

Das Ziselieren hat den Zweck, einem getriebenem oder gegossenem Stücke die letzte Vollendung zu geben, die Unebenheiten, Gussnähte zu entfernen und eine gleichmässig spiegelnde Oberfläche durch den Polierstahl zu erzielen. Weiter gilt es, Faltenzüge nachzuschneiden, Konturen zu umreissen, mit Messer und Spitzmeissel die Zeichnung von Haar, Bart, Hautfalten, des Fells der Tiere und die Äderung von Blättern einzutragen, Gewandsäume zu ornamentieren und den Grund zu punzen. Gerade für letztere Aufgabe benutzte man gern Stahlstempel (Punzen), mit denen Muster, Kreise, Sterne, Pässe und Schraffierungen mechanisch einge-

trieben wurden. Wird durch den Stahlstichel eine selbständige Zeichnung in Strichmanier hergestellt, so bezeichnet man dies als Gravierung, ein Verfahren, welches bekanntlich die Wiege des Kupferstichs werden sollte (s. Farbentafel No. 9). Zu grösserer Wirkung wird die Zeichnung mit Schwarz oder Rot gefüllt. Im 16. Jh. ist statt der Gravierung auch das Ätzverfahren gebräuchlich.

5. Das Filigran, die Drahtverzierung, ist wegen seiner leichten Ausführung zur Füllung von leeren Flächen und zur Umrahmung erhöhter Teile, eingesetzter Gussstücke etc. sehr beliebt. Man benutzt dazu dünne Goldfäden, welche rund, eckig oder gezwirnt, kordiert sein können, oder gekörnte Drähte (daher der Name filum-Faden, Draht; granum-Korn), die mit besonderen Eisen an der Oberseite in Kugelreihen ausgefeilt oder gepresst werden. Für dickeres Filigran werden die Körner aus gehackten Goldbröckchen in heissem Kohlenstaub gegossen und auf Drähten gefasst. Das Filigran wird entweder nach Zeichnung gleich auf den Fond gelötet oder erst zu dem gewünschten Muster verbunden und fertig aufgelötet, wobei auch besondere Fassungsdrähte Verwendung finden. Da man Überschneidungen gern vermeidet, so ergibt sich für die Musterung ein System von Spiralen, gerollten Ranken, wobei nur die Berührungs- und Ansatzpunkte verlötet und die Enden mit kleinen Kugeln besetzt werden (s. d. Farbentafel No. 1).

6. Das Schweissen und Löten kommt überall in Anwendung, wo ein Stück nicht aus dem Ganzen sondern wie beim Guss aus mehreren Teilen besteht, wo Henkel, Füsse, Ornamente anzusetzen sind. Man verwendet hierzu eine Legierung von Gold oder Silber und Kupfer, Zinn und Zink, welche mit Hilfe von Salzen, Weinstein, Borax oder Ammoniak gegen Oxydation gesichert wird.

7. Vergoldung und Farbe. Die Vergoldung verfolgt den Zweck, unedlem Metallen, Silber, Kupfer, Bronze und Eisen das Aussehen und vor allem die Luftbeständigkeit des Goldes zu geben. Es kann auf kaltem Wege, durch Auflegung von Blattgold mit Hilfe von Pigmenten geschehen. Dauernder und glänzender ist indes die Feuervergoldung. Hierzu gab es unzählige Rezepte, um den gelösten Goldbrei mit einem Zusatz, meist von Quecksilber, auf den Grund aufzutragen. Im Feuer wird das Quecksilber verflüchtigt, die dünne Goldschicht unlöslich mit dem Grunde verbunden. Diese Art hat nur den Nachteil, dass der Goldbrei sich in die Vertiefungen zieht, die Modellierung etwas schwächt und der Goldüberzug gerade auf den höheren, der Berührung ausgesetzten Stellen so dünn liegt, dass er nach längerer Zeit abgerieben wird. Bis ins 17. Jh. sind die meisten Silbersachen vergoldet worden. — Eine teilweise Vergoldung ist das fälschlich sogenannte Email brun. Hierbei wird auf einer Kupferplatte der Grund vergoldet, das Muster durch Abdeckung ausgespart und dann braun oxydiert, ein Verfahren, in welchem die schönsten Flachornamente der rheinischen Reliquienschreine des 12. und 13. Jh. hergestellt sind. Schliesslich ist gerade vergoldetes Silber, das die Franzosen *vermeil* nennen, auch noch mit kalten Farben, wenigstens an Fleischteilen, bemalt worden, Bronze, Zinn und Schmiedeeisen tragen oft Spuren einer völligen und sehr bunten Bemalung. Dieser uns befremdliche Zug entspricht der Polychromie in der Architektur. Das Mittelalter hatte nicht entfernt den Sinn für die Naturfarbe der Materialien, den wir bei ihm suchen.

8. Das Schneiden und Fassen der Steine und Glasflüsse war ein wichtiges Geschäft des Goldschmieds, insofern man im Mittelalter eine fast barbarische Freude empfand, die Prachtstücke des Kirchenschmucks mit Steinen zu überladen. Man war wenig wählerisch. Neben den besten Edelsteinen benutzte man Glasflüsse, antike, geschnittene Steine ohne Rücksicht auf heidnische, selbst anstössige Darstellungen, Perlen und wessen man gerade habhaft werden konnte. Die Bearbeitung ist im Ma. ziemlich einfach, in halbrunden, mugeligen oder Cabochonschliff, während in der Renaissance die künstlicheren Schnitte der Fazettierung zur Erhöhung der Lichtreflexe immer feiner ausgebildet wurden. Bei der Fassung wird der Stein entweder in eine durchbrochene Öffnung (*à jour*) eingesetzt und durch Klammern, Kreppeln oder Zargen gehalten — hierbei bleiben sie lichtdurchlässig, müssen aber möglichst fehlerfrei sein (Tafel No. 1) — oder sie werden in Kästchen (*aux cabochons*) oder Häuschen (domunculi) gesetzt, deren Ränder umgebogen, mit Körnern, Kügelchen und Häckchen (millegriffes) besetzt, den Stein halten (Tafel No. 8). Das letztere Verfahren gestattet die Wirkung der Steine insofern aufzubessern, als durch gefärbte Unterlagen „*Tinte auf Moor*“ die etwaigen Fehler gemildert oder durch untergelegte Metallblättchen, Folien aus Zinn oder Kupfer, das Feuer erhöht wird. Es ist das die Tinktur (*tenctura*) der Edelsteine, welche schon Theophilus kannte. Perlen sind gewöhnlich geteilt und in zwei Hälften wie Edelsteine gefasst, tropfenförmige werden auch gleich in Harzmasse gedrückt.

9. Schmelzmalerei, Email (*smaltum, Smalte, Schmelz* von ahd. *smelzan*) ist die eigene Kunst, mit farbigen Glasflüssen auf Metall zu malen. Die Glasflüsse selbst werden wie bei der Glasmalerei durch Beimischung der verschiedenen Farbenoxyde hergestellt, in einem Mörser pulverisiert und mit Wasser, Honig oder Harz zu einem dickflüssigen Brei angerührt, dann mit Hilfe einer Federkiele auf das Metall aufgetragen und in der Muffel gebrannt. Sie ergeben dann einen durchsichtigen (transluciden) oder undurchsichtigen (opaken) Überzug von unverwüstlicher Farbenpracht. Nur sind die Schwierigkeiten insofern ganz bedeutend, als die Glasflüsse nicht alle bei gleicher Temperatur schmelzen, bei starker Hitze und wiederholtem Brande die Farbe verändern, beim Erkalten anders als die in der Hitze ausgedehnte Metallfassung (der Excipient) schwinden, Haarrisse bekommen oder gar abspringen. Um letzterem Übelstande zu begegnen, wird auch die Rückseite des Excipienten mit einer gewöhnlich farblosen Glaspaste, dem Contrémail, überzogen, während sich an Unterseiten von Gefässen ein brauner Glasfluss, das émail brun, findet. Die Technik der Frühzeit brachte es mit sich, das Email auf möglichst kleinen Platten auszuführen, die dann auf dem zu schmückenden Gerät zusammengelötet wurden. In der Technik und Wirkung ganz verschieden sind die drei Arten der Schmelzmalerei, Zellenschmelz, Grubenschmelz und Maleremail.

a) Der Zellenschmelz (*émail cloisonné*) ist die älteste und bei weitem vorvornehmste Art von bestechendem Reiz. Der Excipient wird hierbei durch eine Goldplatte gebildet, welche der Schmelzfarbe ein eigenes, durchleuchtendes Feuer verleiht. Die Zeichnung wird durch aufgelötete, sehr feine und gleichmässige Stege von Goldbändern hergestellt, welche die Schmelzfarben in einzelnen Zellen aufzunehmen bestimmt sind. Beim ersten Brand pflegt die Schmelzfarbe sehr zu-

rückzugehen, beim zweiten über die Stege ineinander zu fliessen. Durch Abschleifen wird dann die gleichmässige Fläche hergestellt. Der Zellenschmelz ist in Konstantinopel zu einer unvergleichlichen Feinheit erhoben, aber auch mit Glück in Deutschland seit ca. 1000 nachgeahmt worden (s. Farbentafel No. 3 u. 4).

b) Der Grubenschmelz (*émail champlevé*). Man arbeitet in starker Kupferplatte eine Zeichnung derart aus, dass die Umrisse als starke Linien stehen bleiben, für die Farben aber Gruben von gleichmässiger oder verschiedener Tiefe gewonnen werden. Es kommt zunächst ein einfacheres Verfahren in Betracht, wobei entweder nur der Grund ausgestochen und gleichfarbig mit Blau oder Rot gefüllt, die Figuren aber nur in Gravierung ausgeführt werden oder umgekehrt die Figuren emailliert werden und der Grund stehen bleibt. Auf der Höhe der Entwicklung wird aber beides kombiniert und die Farben werden nicht mehr durchgehend durch Stege getrennt, sondern mit dem Federkiel vom Rand her streifig eingetragen, meist in der Folge Blau, Grün, Gelb, Weiss. Auf diese Weise gelingt es eine der Wandmalerei ähnliche Wirkung zu erzielen und namentlich in den Ornamentstreifen und -plättchen ungemein vielfaltige Muster und Motive sowohl in der Zeichnung wie in der Farbenzusammenstellung zu entwickeln. Beim Brennen fliessen die Töne doch nur so leicht ineinander, dass die Übergänge gemildert werden (Fig. 196 und Farbentafel No. 5).

Die geschichtliche Entwicklung beider Techniken führt zur Auseinandersetzung mit Byzanz einerseits, Limoges anderseits und muss mit altgermanischer Überlieferung rechnen. Was zunächst den Zellenschmelz anlangt, so sind die alten Kulturvölker des Ostens schon im Besitz einer hochausgebildeten Technik gewesen, welche seit dem 6. Jh. im byzantinischen Reiche wieder auflebte und zu bewundernswerter Feinheit ausgebildet wurde[1]). Unter den Ottonen und noch mehr in den Kreuzzügen fanden zahlreiche Zellenschmelzwerke und mehr noch kleine Plättchen durch Geschenk und Handel ihren Weg nach Deutschland, erregten Bewunderung und Nachahmung und hierbei muss die altheimische Technik der Zellenverglasung doch sehr förderlich gewesen sein. Denn schon einmal war diese Kunst vom Osten bis in den Westen und hohen Norden gedrungen, zur Zeit der Völkerwanderung mit den Gothen, durch die Franken unter den Merowingern aufgenommen und ist durch zahlreiche Geschmeide, Spangen (Fig. 194), Fibeln u. dergl. aus Grabfunden und in Kirchenschätzen (Schwert des Childerich, Becher des hl. Eligius, der Kasten von St. Maurice in Wallis, Evangeliar der Theodelinde u. a.) belegt. Die Technik entspricht vollkommen dem Zellenemail, nur sind nicht Glasflüsse eingeschmolzen, sondern Halbedelsteine, rote und schwarze Achate, Almandine, eingedrückt (siehe Farbentafel No. 2). Dass diese Kunst in karolingischer Zeit noch geübt und zugleich die ersten tastenden Versuche im Zellenschmelz gemacht wurden, belegt die Reliquientasche Wittekinds, aus dem von ihm 807 gestifteteten Kloster Enger 1414 nach Herford und 1888 in das Kunstgew. Mus. in Berlin gelangt. . Diese Bursa zeigt einen Besatz von Edelsteinen,

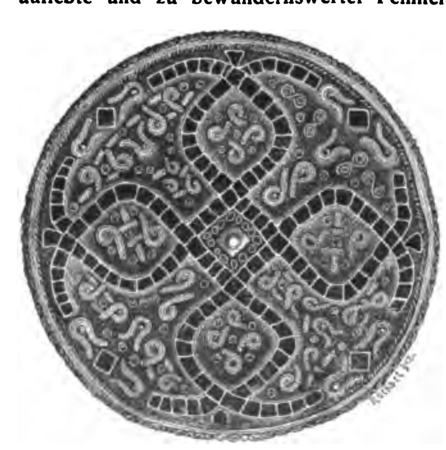


Fig. 194.
Agraffe 8. Jh. aus Wittislingen in München.

[1]) F. Bock, die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Swenigorodskoi, Aachen 1896. — Kondakow, Gesch. u. Denkm. des byzantinischen Email.

die durch Zellenbänder mit Achatfüllung verbunden sind, in den umrahmten Feldern aber Fische und Vögel mit richtigem Zellenschmelz, sehr roh gezeichnet, überall noch in unnötige, kleine Zellen unterteilt und in den opaken Glasflüssen farbenarm. Stilistisch nahe verwandt ist die Willibrordiarche in Emmerich, an der sich auch schon das Email brun findet. Die Kunst entschwindet dann unsern Augen und tritt erst im letzten Viertel des 10. Jh. in solcher Vollendung wieder hervor, dass die Unterscheidung zwischen deutschen und echt griechischen Werken schwer fällt. Offenbar steht diese Tatsache mit dem Import griechischer Sachen durch Theophanu, die Gemahlin Ottos II., in Zusammenhang. Die Nachahmung verrät sich auch im Ornament, wo ein der deutschen Kunst ganz fremdes Spitzblatt auftritt. Im allgemeinen ist die Fassung etwas derber, die Farbentöne greller. Die vornehmsten Denkmäler gruppieren sich um die Person des grossen, kunstfreundlichen Erzb. Egbert von Trier 975—93, in dessen hochberühmter Werkstatt das deutsche Zellenemail die erste und wenn nicht einzige, so doch vollendetste Pflege fand [1]). Es sind dies der Andreastragaltar, sog. Egbertschrein, laut Inschrift unter Erzb. Egbert v. Trier 975 – 93 gefertigt und ein Futteral für den hl. Nagel in Trier für den Stab Petri in Limburg, der Deckel des Echternacher Evangeliars in Gotha 985 — 91, ein Täfelchen im Schinkelmuseum zu Berlin, je ein Täfelchen auf den Mathildenkreuzen in Essen 974 – 1011 und der Ambo Heinrichs II. in Aachen 1092—24, zwei Rundstücke aus dessen Nachlass aus Bamberg und zwei Bilder auf dem Evangeliar aus dem Niedermünster zu Regensburg in München, die beiden Getrudiskreuze 1039—77 und das sog. Welfenkreuz im Welfenschatz. Theophilus kennt die Herstellung von Zellenschmelz ausgezeichnet und er kommt noch bis Ende 11. Jh. neben dem Grubenschmelz z. B. am Eilbertustragaltar im Welfenschatz, am Schrein Karls d. Gr. in Aachen, der hl. Dreikönige in Köln etc. vor (vergl. Farbentafel No. 4).



Fig. 195. Email vom Klosterneuburger Altar.

Der Grubenschmelz auf Bronze findet sich ebenfalls bei den Kelten und Franken. Doch ist es wahrscheinlich, dass die Anfänge des klösterlich-kirchlichen Champlevé in Konkurrenz mit dem Zellenschmelz sich entwickelt haben, indem man dessen Technik beibehielt und nur zu Exzipienten und Stegen das Kupfer verwandte, wie ein Medaillon mit irischer Formgebung im Welfenschatz beweist. Dann ist es bezeichnend, dass auf mehrern Denkmälern des 11. Jh., wie auf dem Theophanukreuz in Essen um 1050 deutscher Grubenschmelz neben echt byzantinischen Täfelchen erscheint. Jedenfalls entfaltete sich der Grubenschmelz sehr schnell am Unterrhein, in Köln, wo sich zuerst in St. Pantaleon ein Atelier nachweisen lässt (Maurinus- und Albinusschrein

[1]) St. Beissel, Erzb. Egbert u. die byzant. Frage. Stimmen aus Maria Laach XXII, 266.

zu St. Maria in der Schnurgasse, Ursulaschrein und Heribertschrein in Deutz), dann ein benachbartes (Gruppe von Tragaltären, Reliquiar Heinrichs II. in Louvre vom Mönch *Welandus*, Annoschrein in Siegburg)[1]; andererseits an der Maas in Stablo, Mastricht, Huy, Namür. Der Zusammenhang des Maasemails mit dem Kölner ist unverkennbar, doch fehlen auch die unterscheidenden Züge nicht, so vor allem die dicken, schweren, unsicher gezeichneten blauen Inschriften, wie die Sigmaringer Platten und das Kreuz der technischen Hochschule in Berlin vom Altar des Abtes Wibold 1150—70, das Andreastriptychon in Trier, die Caritas des Kunstgew. Mus. in Berlin, das Pectorale in Aachen, ein Tragaltärchen in Ausburg un die eine Dachhälfte des Heribertschreins in Deutz Ende 12. Jh. beweisen. Das vornehmste Werk dieser Richtung ist der Klosterneuburger Altar (Fig. 195) 1181 von einem Meister *Nicolaus von Verdun* gefertigt, an welchem nur einzelne Teile bunt emailliert sind, während die Figuren in kräftiger und schwungvoller Zeichnung graviert und die Gründe mit Rot und Blau gefüllt sind (Tafel No. 5). Das rheinische Email in seiner Hochblüte geht auf durchgehende Farbigkeit in der oben bezeichneten Manier. Die Hauptwerke sind der Tragaltar im Welfenschatz mit der Inschrift „*Eilbertus Coloniensis*[2]) *me fecit*", die grossen Schreine zu Aachen, Köln, Deutz, Siegburg (Fig. 196), Kaiserswerth, Xanten, Trier, die grosse Reihe der Tragaltärchen etc. — Dass Frankreich im 12. Jh. die Kunst des Emails noch nicht verstand, glaubt man aus folgenden Tatsachen schliessen zu können. B. Gerbert v. Reims erbat von der berühmten Werkstatt des Trierer Egbert allerlei Altargerät und besonders Email (adiectio vitri). Abt Suger von St. Denis, gest. 1152, beschäftigte zwei Jahre hindurch je fünf und sieben Lothringer vornehmlich mit Emaillieren und Erzb. Philipp v. Köln mit Abt Gerhard v. Siegburg schenkte einen 1181 vom (Siegburger) Goldschmied *Reginald* emaillierten Reliquienschrein an das Kloster Grandmont bei Limoges, wie auch Mstr. Nicolaus v. Verdun 1209 einen Sargschrein für den Dom in Tournay arbeitete. Doch bürgerte sich die Technik um 1180 in Limoges[3]) selbst ein und gewann einen raschen, aber mehr handwerklichen Aufschwung. Von den frühesten Sachen abgesehen sind nur die Gründe emailliert, die Figuren aber graviert oder noch häufiger in Halbrelief gebildet. Die Kunst hat es also nur noch mit der Ornamentik zu tun und auch darin sind die ausgetretenen Gleise des deutschen Vorbilderschatzes nicht überschritten.



Fig. 196. Annoschrein in Siegburg. (Nach Clemen.)

c) Der Ruhm von Limoges haftet vielmehr an einer ganz neuen Art, dem Maleremail. Eine Vorstufe ist der Reliefschmelz, *émail de basse taille*, welches im 14. Jh. in Italien ausgebildet wurde. Hierbei wird auf Silber gearbeitet und die Zeichnung im leichten Relief auf vertieften Grunde ausgeführt, dann mit durchsichtigem Glasbrei ein- oder mehrfarbig überzogen.

[1]) H. Graeven, Fragm. eines Siegburger Tragaltars im Kestnermus. zu Hannover. Jb. kgl. pr. Ks. 1900.

[2]) Kritische Zusammenstellung der Werke dieses Künstlers von O. v. Falke in den Beitr. z. Kunstgesch. f. Fr. Wickhoff, Wien 1903.

[3]) Linas, Oeuvres de Limoges, Par. 1885. — Ders., les origines de l'orfèvrerie cloisonée, Par. 1878. — E. R. Rupin, L'oeuvre de Limoges, Par. 1890.

Das Silber leuchtet nun an den tieferen Stellen weniger, an den höheren fast als Weiss hindurch. Diese Art wird nach einer kurzen Blüte im 15. Jh. wieder aufgegeben, da der Glasfluss an grössern Stücken leicht abspringt. Dass sie auch in Köln geübt wurde, ist durch zwei Madonnenbildchen im Brit. Mus. und im Kensington Mus., das Kreuz und den Bischofsstab im Kölner Domschatz, das Hausaltärchen des Fürsten Metternich auf Schloss Gracht u. a. belegt. Vielmehr ging man in Limoges zum eigentlichen Maleremail über (*émail peint*). Auf eine Kupferplatte wird eine dunkle Schmelzschicht aufgetragen, die Zeichnung in halb durchsichtigem Weiss aufgesetzt und durch transluzide Farben und Gold koloriert. Auch diese Arbeit ist in Deutschland durch Augsburger und Nürnberger Meister vertreten. Im 18. Jh. malt man auf weissem Grund mit Schmelzfarben wie auf Porzellan kleine Medaillons, welche gern an Kelchen eingesetzt werden.

10. Das Niello (nigrum, nigellum) kann als Vorstufe des Grubenschmelzes angesehen werden, insofern eine gravierte Zeichnung auf Silber mit einem dunkeln, schwarzen oder rotbraunen Glasfluss gefüllt, im Feuer geschmolzen und dann abgeschliffen wird. Wir finden dies Verfahren an dem berühmten Kelch des Herzogs Tassilo in Kremsmünster 777 (s. Farbentafel No. 6), dann besonders schwungvoll am Aachener Kronleuchter, dem Reliquienschreine zu Mettlach um 1220 und der Reliquientafel in St. Matthias zu Trier, oft auch an Tragaltärchen, wie im Dom und der Franziskanerkirche zu Paderborn. In Schatzverzeichnissen des 14. und 15. Jh. wird das Niello als *„blakmal"* bezeichnet.

11. Auf die Geschichte der Goldschmiedekunst können wir des näheren nicht eingehen, da wir den Stil- und Formwandel bei jedem einzelnen Gefässe verfolgen müssen, eine Geschichte der Künstler uns aber lediglich mit hunderten von Namen belasten würde. Es sei hier nur auf die grundlegende Tatsache hingewiesen, dass im Ma. schon gegen Ende der romanischen Zeit ein eigener Gefäss- und Gerätstil aufgegeben und die Ausstattungsstücke fast ohne Ausnahme in Architekturformen entworfen werden. Es ist wohl nicht zufällig, dass mit dem Durchbruch der Gotik, gegen Mitte des 13. Jh., die malerischen Ziermittel, voran das Email, verschwinden und die Guss- und Ziseliertechnik zu glänzender Entfaltung kommt. Ihr gelang es aufs beste, eine Minaturgotik mit Türmen, Pfeilern, Streben, Fialen, Bildnischen, Masswerken, Firstkämmen, Krabben und Pässen auszuführen. Es wird dadurch zwar eine ideale Harmonie zwischen dem Bauwerk und der Ausstattung erreicht, aber die Freiheit der Erfindung und Formgebung so sehr verkürzt, dass all die feinen Entwürfe an grosser Monotonie leiden. Hierin hat erst die fortgeschrittene Renaissance Wandel geschaffen[1]). Nicht mehr die Architekten, sondern die Maler schaffen die Vorlagen und der eckige, zackige, zerklüfte Charakter der Gotik wird durch echte Gefässformen in Kugel- und Eibildungen verdrängt. In den Stichen der Kleinmeister herrscht die Rundung hinein bis ins kleinste. Allerdings ist die Praxis nicht so entschieden und einstimmig gefolgt als man erwarten sollte. Gotische Eigenheiten und Motive erhalten sich vielmehr bei grossen und geringen Künstlern bis ins 18. Jh. Immerhin ist die Zahl von Kirchengefässen einer wohldurchdachten Renaissance nicht unbedeutend und bei ihrer Herstellung ist der Kunstguss weit bevorzugt. Liegt der Reiz dieser Sachen in hoher Gesetzmässigkeit und Symmetrie, so verschiebt sich im Barock die

[1]) A. Winkler, die Gefäss- u. Bunzenstecher der deutschen Hochrenaissance. Jb. kgl. pr. Ks. XII. 93. — C. Schireck, die Punzierung in Mähren. Brünn 1902.

Formsprache gerade ins Unsymmetrische, Breite und Weiche und diesem Zuge entsprach nicht mehr der Guss, sondern die Treibarbeit in Silber. Die katholische Kirche hat darin eine Prachtentfaltung bis ins masslose getrieben, aber auch in der evangelischen finden sich wenigstens Taufbecken und Weinkannen von ungewöhnlicher Grösse.

Der Betrieb ist wohl schon im 13. Jh. vielfach, seit dem 14. ganz überwiegend in Laienhänden und zunftmässig organisiert. Mit Anfang des 15. Jh. werden den Arbeiten noch gewisse urkundliche Vermerke, die Beschau- oder Merkzeichen mitgegeben[1]. Es sind dies das Beschauzeichen der Stadt, gewöhnlich der Anfangsbuchstabe, N = Nürnberg, D = Dresden, L = Leipzig, T = Torgau, Z = Zürich, oder ein Wappen, der Pinienzapfen in Augsburg, der Bär = Berlin, der Löwe = Braunschweig, der Schlüssel = Bremen, Rad = Erfurt und Osnabrück, Adler = Frankfurt a. M. und Goslar, Doppeladler = Lübeck, Mond und zwei Sterne = Halle, drei Kronen = Köln, Kreuz = Paderborn, gekreuzte Schlüssel = Regensburg und Liegnitz, springendes Ross = Stuttgart, hl. Petrus = Trier u. a. m. Daneben steht häufig der Jahresbuchstabe, der in gewissen Zeiten, in 1, 2 oder mehr Jahren wechselt und somit die Datierung ziemlich genau zu bestimmen gestattet; nur muss hierbei für jede Stadt zuerst an den datierten Stücken die Chronologie festgestellt werden. Ausserdem das Meisterzeichen, entweder Hausmarken oder Anfangsbuchstaben des Namens, J. S. = Jonas Silber, L. B. = Ludwig Biller, W mit Löwenkopf = Wenzel Jamnitzer, Widderkopf = Hans Petzold in Nürnberg. Eine Zackenlinie, das Wüchsenzeichen, ist der Vermerk darüber, dass die Zunftmeister das Stück „bestochen“, auf Güte und Vollwichtigkeit geprüft haben. Ganz ähnlich ist das Verfahren übrigens auch bei Kupfer, Messing und Zinn, welch letzteres im 18. Jh. das Silbergerät immer mehr, nicht nur auf dem flachen Lande, zu verdrängen begann.

IX. Eisenschmiederei.

J. v. Hefner-Alteneck, Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst des Ma. u. d. Ren., Münch. 1870 u. Frankf. 1885. — A. Brüning, die Schmiedekunst seit dem Ende der Ren., Lpz. 1903. — (Wasmuth), die Schmiedekunst nach Originalen des 15. u. 16. Jh., Berl. 1887. — F. Ehemann, Kunstschmiedearbeiten aus d. 16.—18. Jh., Berl. 1884. — H. Riewel, Studien über Schmiede- u. Schlosserarbeiten in Österreich, Mitt. K. K. C. C. XV. — Ilg u. Kabdebo, Wiener Schmiedewerke des 17. u. 18. Jh., Dresd. 1883. — Schireck, die Kunstschlosserei in Mähren, Brünn 1893. — Roeper u. Bösch, Geschmiedete Gitter des 16.—18. Jh. aus Süddeutschl., Münch. — Krauth u. Meyer, das Schlosserbuch, Lpz. 1891. — Beck, Gesch. des Eisens, Braunschw. 1884—99, s. a. B. Quaritch, Ornamental Ironwork, Lond. 1898.

Die Verwendung des Eisens ist fast ebenso mannigfaltig wie die des Holzes, teils zu selbständigen Gebilden wie Leuchtern, Gittern, Grabkreuzen, Schlössern und Schlüsseln etc., teils zu Beschlägen von Holzwerk jeder Art. Das technische Verfahren ist auf Treiben, Schweissen, Hämmern beschränkt und hat jeweils einen eigenartigen „Eisenstil“ ergeben, der sich besonders an den Beschlägen entwickelte. Das handelsmässige Stabeisen wird rotglühend zu breiten Bändern ausgeschlagen, mehrmals geriefelt, an den Nagelstellen und den Enden zu Kreisen ausgehämmert und vom Hauptband in gewissen Abständen Äste abgespalten, an denen die Seitenranken angeschweisst werden. An diesen wiederholt sich das Verfahren derart, dass die Enden gespalten und blechartig zu Blattformen ausgehämmert werden.

In romanischer Zeit werden die Seitenäste gewöhnlich zu Spiralen gewunden und laufen in Lilien aus. Doch werden sie in bäuerischen Werken auch oft genug nur durch An- oder Über-

---

[1]) Marc Rosenberg, der Goldschmiede Merkzeichen, Frankf. 1890; 1. Nachtr. ebd. 1891. — Die Zunftrolle, Beschau- u. Merkzeichen der Altonaer Goldschmiede, Mitt. aus d. Alt. Mus. 22—54.

nietung befestigt und als lanzettliche Blätter oder geometrische Muster auf die Unterlage verteilt. Die Gotik geht nun in der Teilung der Äste und der Breithämmerung der Knoten einen Schritt weiter. Die grösseren Seitenäste zweigen sich strauchartig schon am Fuss des Hauptbandes ab und überziehen mit zahlreichen, symmetrischen Ranken die ganze Unterlage. Die blechdünnen Knoten aber werden in Quadrat- und Rosettenformen ausgeschnitten und diese durch Auftreiben mit Buckeln belebt (Fig. 197). Zum Zweck besserer Erhaltung und erhöhter Wirkung wird schliesslich der ganze Beschlag verzinnt, seltener vergoldet, und auf eine Unterlage von blauem oder rotem Leder gebracht.

Die Gitter werden aus kreuzweise gelegten Stäben zusammengenietet und die Schnittpunkte mit aufgelegten Rosetten oder Kreuzblumen gedeckt. Doch kommen auch massigere Bildungen vor, in denen Architekturformen, etwa nach Art der Altarbekrönungen mit Fialen, Streben, Vierpass- und Masswerkstreifen, Giebeln und Knäufen nachgeahmt werden. Diese Formen dringen auch in den Dekor der Kästchen, Schlösser, Türklopfer und Leuchter ein und beim Ausgang der Gotik hat das Masswerk mit ausgeschnittenen Pässen, Rosetten, Fischblasen etc. das Übergewicht über den älteren, einfacheren und naturgemässeren Eisenstil.

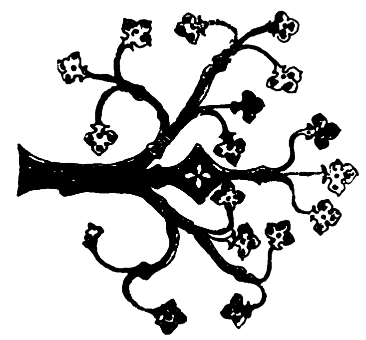


Fig. 197. Gotisches Türbeschläge.



Fig. 198. Knorpelgitter.



Fig. 199. Muschliges Laubgitter.

In der Renaissance wird ganz überwiegend ein dünner Rundstab verwandt, der in Schleifen, Spiralen und künstlichen „Knoten“ gezogen und unter Durchlochung und Durchsteckung mit anderen begegnenden Stäben verbunden wird. Die Gitter erscheinen bei aller Festigkeit ungemein leicht und schwungvoll. Die Enden werden mit Dreiblättern, die Stäbe und Krönungen mit rosettenförmigen „Spindelblättern“ besetzt. Mit besonderem Luxus sind die Umfriedigungsgitter kostbarer Grabmäler ausgeführt, so des Kaisers Maximilian in Innsbruck, der Königin Anna im Dom zu Prag, der Fugger in St. Ulrich zu Augsburg, des Kurf. Moritz in Freiberg u. a. An Stelle der Durchlochung finden wir seit ca. 1620 Verknorpelungen der breitgehämmerten Treffpunkte, welche in Ohren, Greifen und muschlige Blätter ausgezogen werden (Fig. 198). Auch kommen um die Mitte des 17. Jh. die perspektivischen Gitter auf, welche mit grosser Überzeugung den Schein eines gewölbten Laubenganges vortäuschen, zuerst wohl im Dom zu Luzern 1641 von Johann Reifel, dann in Maria Einsiedeln 1675—84 von Vinzenz Nussbaumer und mit schrankartigem Aufbau in St. Ulrich zu Augsburg von 1712 und sonst vielfach. Als die kunstreichsten Vertreter ihres Faches werden in dieser Zeit Barthol Hoppert in Nürnberg und Gottfried Leygebe in Berlin gerühmt.

Im 18. Jh. drangen, durch die nun zahlreicher erscheinenden „Schlosser-Reiss-Bücher“[1]) vermittelt, die französischen Formen des Laub- und Bandelwerks ein, in denen sich die zweite glänzende Blüte der deutschen Schmiedekunst darstellt. Hierbei werden die breiten, meist gepressten oder ziselierten bandartigen Stäbe in ähnlichen Flechtmustern wie bei der Maureske (S. 158) gelegt und an den Enden spiralig oder schneckenartig aufgewunden; vom Rücken derselben lösen sich in gewissen Abständen Akanthusstengel, welche die Lücken füllen und das

[1]) J. S. Birkenfeld in Augsburg (neu inventiert Lauberbuch), E. Eichel, Jos. Baumann Ph. J. Kessel, F. X. Habermann, J. A. Graffenberger u. a.

Bandelwerk ungemein graziös beleben. An geeigneten Stellen werden noch Knotenverschlingungen, Schilde, Masken und ganze Figuren eingesetzt, der feste und starke Rahmen wird in Architekturformen, Pilastern, Architraven und geschwungenen Giebeln gebildet, als Aufsätze erscheinen Vasen und Urnen. Der Stilwandel nach Seiten des Rokoko hin äussert sich in den wilder und ungebundener entworfenen Rahmen und in der teilweisen Verdrängung des Laubes durch Muschel- und Zackenwerk (Fig. 199). Bahnbrechend für den neuen Geschmack waren die Musterbücher Franz Cuvilliers 1742 und der ihm folgenden Ornamentzeichner[1]), und die Kirchen Österreichs, Süddeutschlands, der Rheinlande, Schlesiens sind voll von ausgedehnten, formen- und phantasiereichen Gittern. In der katholischen Kirche wurde es fast allgemein üblich, den Chor, die Seitenkapellen und oft auch ein kurzes Stück des Schiffs als stets zugängliche Vorhalle durch Gitter abzugrenzen; auf evangelischer Seite boten wenigstens die Privat- und Grabkapellen, Treppengeländer und Altarschranken der Schmiedekunst ein dankbares Arbeitsfeld. Aus der Fülle der Denkmäler sei nur erwähnt das Portal von St. Emmeram in Regensburg, das Kapellengitter der Barfüsserkirche in Augsburg, das Gitter der Jesuitenkirche in Mannheim, die glänzenden Chorgitter in Weingarten, Amorbach, Zwiefalten, Würzburg, Trier (St. Paulin), Breslau (St. Vinzenz), die Friedhofsgitter in Hirschberg, Leipzig (St. Johannis). Als der bedeutendste Kunstschmied des Rokoko gilt der Tiroler J. G. Oegg 1703—80, der in Würzburg eine reiche Tätigkeit entfaltete. Der hier bezeichnete Stilwandel spiegelt sich natürlich auch in allen übrigen Eisenwerken, Beschlägen, Leuchtern, Grabkreuzen, Schlössern, Türklopfern, Pulten etc. wieder. Die Klassizisten unterdrückten den fröhlichen Überschwang in korrekten und steifen Linien und Formen, aber unter ihren Händen erstarb die Schmiederei sehr rasch wie so manche andere Kunst.

X. Die textilen Künste.

A. RIEGL in Bucher, Gesch. d. techn. Künste III. — FISCHBACH, Ornamentik der Gewebe, Hanau 1882. — DERS., Gesch. der Textilkunst, ebd. 1883. — DERS., die wichtigsten Webeornamente, Wiesbaden 1902. — R. FORRER, röm. byzant. Seiden-Textilien, Strassb. 1891. — TH. HAMPE, Katalog der Gewebesamml. d. Germ. Mus., Nürnb. 1897. — J. LESSING, Wandteppiche u. Decken des Ma. in Deutschl., Berl. 1900. DERS., Gewebesammlg. d. kgl. Kunstgew. Mus., Berl. 1900. — FROMM, Frankfurts Textilgewerbe im Ma., Arch. f. Fr. Gesch. u. Kunst. 3. F. 1899. — E. NÜBLING, Ulms Baumwollweberei im Ma., Lpz. 1890. — J. STAMMLER, die Burgunder Tapeten i. hist. Mus. zu Bern 1889. — M. MAYER, Gesch. der Wandteppichfabriken des W. Fürstenhauses in Bayern, Münch. u. Lpz. 1892. — E. KUMSCH, Stoffmuster des 16.—18. Jh., Dresd. 1888—90. — DERS., Leinendamastmuster des 17. u. 18. Jh., ebd. 1891. DERS., ma. Flechtgewebe, Zs. f. bild. K. N. F. XIV. 308.

Auf keinem Gebiete der Kunst ist Deutschland weniger produktiv gewesen als in den textilen Künsten. Denn nach kirchlichem Herkommen waren für die priesterliche Kleidung und den Altarschmuck die edlen Seidengewebe erforderlich und da sich Deutschland erst in neuester Zeit auf die Herstellung derselben geworfen hat, war es vorher darauf angewiesen, diese vom Ausland, in älterer Zeit ausschliesslich durch den levantischen Handelsverkehr zu beziehen. Zum Verständnis der Gewänder und Paramente ist es daher nötig, die Entwicklung der Webkunst in ihrer Heimat, dem Morgenlande zu skizzieren und sie auf ihrem allmähligen Übergang ins Abendland zu verfolgen.

1. Der Technik nach lassen sich im allgemeinen Webereien, Wirkereien (Teppiche, Gobelins) und Stickereien unterscheiden. In der Praxis werden sie

[1]) BRÜNING nennt solche von Heinrich Oelcker, Hamb. 1710, Chr. v. d. Heyden, H. G. Förster, J. J. Schübler. Chr. F. Rudolph (sämtlich bei J. Ch. Weigel in Nürnberg 1710—25), G. Hartmann in Breslau 1731, H. Rummel in Augsburg, F. L. Schmittner in Wien.

aber vielfach, namentlich die Stickerei mit der Weberei, verbunden. Als Webereien sind alle jene Grundstoffe aus Leinen, Wolle, Baumwolle und Seide anzusehen, welche auf dem Webstuhl durch regelmässige Verkettung von Längs- und Querfäden (Kette und Einschlag, Schluss) hergestellt werden. Eine Musterung entsteht einesteils durch verschiedene Färbung der Fäden (Leinwandbindung), andernteils durch wechselnde Textur, für welche gewisse technische Bezeichnungen in Brauch sind (Fig. 200). Köper nennt man ein Gewebe, in welchem etwa 2—3 Fäden der Kette durch den Schluss übersprungen werden, Atlas, wenn die Überspringung sich auf 4—12 Fäden erstreckt, Damast, wenn wechselweise die Ketten- und Schlussfäden übersprungen werden. Als Brokat bezeichnet man das Seidengewebe mit eingeschlossenen Goldfäden. Der Samt entsteht dadurch, dass die Schlussfäden in sog. Noppen herausgezogen, aufgeschnitten und glattgeschoren werden. — Die Wirkerei ist freie Handarbeit, wobei in eine aufgespannte Kette die Schlussfäden mittelst Finger und Stäbchen nach einem freien Muster eingeflochten werden, ein Verfahren, das ausschliesslich auf dicke Wollfäden angewiesen ist und sich auf Wirkteppiche (Gobelins) bezieht. Für die „Webflechterei" in Seide und Gold hat Kumsch nur eine kleine Gruppe von Werken des 10. und 11. Jh. aus Konstantinopel und Palermo zusammengestellt, das prachtvollste darunter ein Grabtuch des B. Günther v. Bamberg. — Die Stickerei ist Nadelarbeit auf gegebenem Grunde, Leinwand oder Seide mit farbigen Leinen, Woll- oder Seidenfäden. Nach der Stichart unterscheidet man Kreuz-, Platt-, Ketten- und Zopfstich. Nur die Goldfäden wurden nicht durch den Grund gezogen, sondern parallel oder spiralig mit Überfangstichen festgehalten. Bei der sogenannten „burgundischen Technik" *battu en or* wurde zuerst der ganze Grund mit Goldfäden benäht und darauf die bunte Seidenstickerei ausgeführt. Das *„Opus anglicanum"* ist ein eigenes Verfahren, kleine Emaillen, Reliefmedaillons aus Silber, später mit Hornblättchen überzogene Miniaturen auf Pergament zu applizieren. Im einzelnen ist die Stickerei ungemein vielseitig. Es werden nicht nur die einfacheren Mustergewebe überarbeitet, um reichere Dessins zu erzielen, sondern auch Gewänder und Tücher nach Vorzeichnungen mit ganzen Gemäldezyklen überzogen.

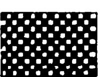
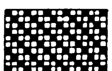
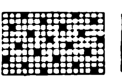





Fig. 200. Schema der Gewebe.

2. Die Geschichte der Gewebe teilt man in eine spätklassische, romanische, gotische und Renaissanceepoche, doch ist darunter ein irgendwie erkennbarer Anschluss an den Stil- und Formenwandel der übrigen Künste nicht zu erblicken. Vielmehr hat die Kunstweberei mit zäher Energie ihren angestammten Charakter der freien, unbeengten Flächendekoration durch alle Zeiten festgehalten, sich nie dem Architekturgeschmack der Gotik gebeugt, vielmehr ihrerseits die dekorativen Künste mit Motiven aller Art bereichert. Ihren Einwirkungen auf die Muster der Kapitäle und Friese, der Wand- und Glasmalerei wird man überall begegnen.

Die Gewebe der spätklassischen Zeit bis zum Aufblühen der Araberherrschaft am Mittelmeer haben teils Leinen, teils Seide als Grundstoff, in welche das Ornament gobelinartig in Wolle

eingewirkt wurde, erst allmählig tritt die Kunst der Musterweberei (Lancierung) auf. Seide ist immerhin noch selten und teuer und wird ausschliesslich von China durch die Perser importiert. Die Verarbeitung hat ihre Hauptsitze in Byzanz, Kleinasien, dem Sassanidenreich im Flussland. Internationale Bedeutung erlangt das Ornament dieser Epoche. Wir können darin altarische Motive, den heiligen Baum mit anbetenden Tieren, die überfallenden Löwen, den jagenden König in bunter Mischung mit klassischen Nachklängen, wie Palmetten, Akanthus und Weinlaub, daneben christliche Symbole wie Hase, Taube und Pfau und altassyrische wie Rechteck, Gamma, Tau, Zickzack, Rosetten, Herzen etc. konstatieren. Die Verbreitung dieser Stoffe in der jungfräulichen Kultur der Völkerwanderung ist von unermesslichem Einfluss auf das ganze folgende Jahrtausend gewesen.

Das romanische Seidenzeitalter datiert man von 552 an, wo dem „Reich der Mitte" das ängstlich gehütete Geheimnis der Seidenzucht entrissen und nach Byzanz verpflanzt wurde. Gleichzeitig um 641 wurde auch das Handelsmonopol der Perser durch die Araber gebrochen und die Zucht der Seidenraupe, die Kunst der Weberei nach dem sarazenischen Sizilien und dem



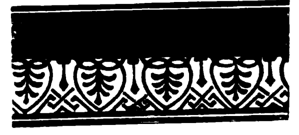


Fig. 201.
Sassanidisch. Seidengewebe. 7. Jh.



Fig. 202.
Italien. Gewebe. 14. Jh.



Fig. 203.
Niederländ. Gewebe. 16. Jh.

maurischen Spanien verpflanzt. Sarazenen und Mauren beherrschen also Kunst und Handel bis zum 13. Jh. Sie zeigen sich nach ihrer ganzen Stellung und Stimmung ziemlich erfindungsarm, bewahren vielmehr die geprägten Formen mit unverstandener Treue (Fig. 201). Doch werden ihre Produkte durch rauten- und elipsenförmige Umrahmungen und die arabischen Inschriften genügend gekennzeichnet.

Die gotische Epoche setzt mit der Übertragung der Seidenweberei an die christlichen Mittelmeerstädte ein, vermittelt durch die Stauferherrschaft im normanischen Sizilien, wo Palermo seit 1146 mit dem königlichen *„hôtel de thirâz"* Vorort der Fabrikation wurde und das ganze Abendland mit Prunkgewändern zu versorgen begann. Bald wanderten sizilianische Weber nach Lucca, Venedig, Mailand, Florenz und Bolgna ein und begannen mit denen von Toledo und Valenzia den Weltmarkt zu beherrschen. Es ist dies unbestritten die Blütezeit des Seidenzeitalters. In der Technik kamen nun die Atlas-, Samt- und Brokatwebereien, deren Erfindung schon den Sarazenen zu danken ist, zur höchsten Vollendung. Auch das Ornament wird auf der alten Grundlage reicher und freier. Tierkämpfe und Jagdstücke, Adler und Sonnen, zu welchen Ungeheuer „voll Wut und Staunen emporstieren", sind die beliebtesten Motive (Fig. 202). Die Baumschleife, welche die Szenen umfasst, entwickelt sich zu freiem, üppigen Laubwerk, das mit

mancherlei Geräten wie Ketten, Schellen, Kronen, Tüchern, Segeln, Hürden etc. durchsetzt ist. Seit dem 15. Jh. blüht die Seidenweberei in Burgund auf. Hier wurden Samtgewebe, *draps d'or* von unerreichter Schönheit gefertigt, in denen das reizvolle Granatapfelmuster vorherrscht (Fig. 203), auch dies von den andern dekorativen Künsten mit Begeisterung aufgenommen.

In der Renaissance sind technische Fortschritte nicht mehr zu verzeichnen und das Ornament wird der strengeren Stilisierung entnommen. Die Rosette des Granatapfels löst sich in ein Gitter- und Rahmenwerk, mit zierlichen Ranken durchwunden, auf, oder es treten grosse, gegeneinander geneigte Blätter dafür ein; der Apfel wird durch die Blumenvase, schliesslich durch ein Körbchen ersetzt. Im Rokoko, wo Lyon der Vorort der Fabrikation wird, weicht schliesslich auch noch die Symmetrie des Dekors. Üppiges Akanthuslaub in freien Windungen, dann zarte, naturalistische Blütenzweige, werden leicht, lose, duftig über die Fläche gebreitet (Streumuster).

3. Die Stickerei wurde dagegen in Deutschland selbst seit der Frühzeit und namentlich von weiblichen Händen, von fürstlichen Frauen und in Nonnenklöstern gepflegt. Doch werden auch kunstfertige Kleriker wie der Abt Junno von St. Gallen und Bruder Beretha im Ulrichskloster zu Augsburg im 12. Jh. gerühmt.

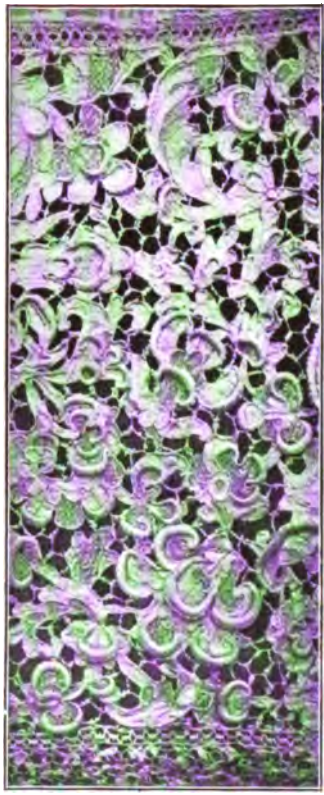


Fig. 204. Stickerei in St. Paul i. Kärnthen. (Nach Kraus.)

Das älteste und vornehmste Denkmal ist der „ungarische Krönungsmantel", 1031 von Heinrichs II. Schwester Gisela auf Purpurseide mit Goldfäden bestickt und zwar so, dass die Figuren — Salvator, Propheten, Apostel, Heilige und Donatoren — völlig in parallel liegenden, mit gelber Seide niedergenähten Goldfäden prangen. Das Prachtstück war der Kirche in Stuhlweissenburg gewidmet, wurde aber später als Krönungsmantel, so noch von Maria Theresia, benutzt und im Kronschatz zu Ofen aufbewahrt. Die Vorlage dazu, ein Byssusgewand mit Pflanzenfarben bemalt, befindet sich noch heute in Martinsberg bei Raab. Ganz ähnlich sind die drei Prunkgewänder gearbeitet, die Heinrich II. dem Dom zu Bamberg schenkte. Hören wir noch, dass der Mantel Ottos III. mit Gesichten der Offenbarung in Gold bestickt war (*omnis apocalypsis erat auro insignita*), so dürfen wir schliessen, dass diese Art überhaupt der Hofkunst eigen war. Weniger prunkvoll und kostspielig führt sich dagegen die Volkskunst mit den drei aus St. Blasien nach St. Paul in Kärnthen gebrachten Gewändern, zwei Kaseln und ein Pluviale, ein. Als Grundlage dient hier Leinen. Figuren, Ornament und Grund sind in ganzer Fläche mit bunter Seide in Zopf- und Flachstich, die Konturen in Kettenstich gearbeitet, die eine Kasel mit biblischer Geschichte und Heiligen nach 1123 (Fig. 204), die andere mit der Nikolauslegende und das Pluviale mit der des Blasius und Vinzenz Anf. 13. Jh., die Szenen kleinfigurig in Kreisen und Rechtecken. Eine vollständige Kapelle, bestehend aus Kasel, Dalmatik, Tunicelle, Pluviale und grossem Antependium etwa Mitte 13. Jh. befindet sich in Göess i. Steiermark, ebenfalls völlig mit biblischen und symbolischen Bildern bestickt. Diese Zeugnisse sind wertvoll einmal weil sie zeigen, wie man im gewöhnlichen Brauch das kostbare Seidengewebe zu ersetzen suchte, dann auch für die weitgehende Lehrhaftigkeit dieser Zeit, in welcher Bilder um jeden Preis und aller Orten die Bibel des ungelehrten Volkes ersetzen sollten.

Mit dem 14. Jh. ändert sich Betrieb, Charakter und Technik. Neben den Klöstern und von ihnen mit Futterneid betrachtet, entstand das bürgerliche Ge-

werbe der Paramentsticker (*seyden hafftir*), vornehmlich in Köln und Prag, hier in Perlstickereien tüchtig. Und nunmehr wurde nicht mehr das ganze Gewand bestickt, sondern lediglich die Besatzstücke, die Kreuze der Kaseln, die Bordüren der Rauchmäntel, die Plagulä der Dalmatiken und Manipel. Die Komposition beschränkt sich meist auf Einzelfiguren in der unvermeidlichen gotischen Bildnische. Dabei bildet sich ein schwerer plastischer Stil mit reicher Verwendung von Gold heraus. Zuletzt werden die Figuren gar in Halbrelief über einer gepressten Unterfütterung, Teig- oder Holzmodellen ausgeführt. Dagegen auf Antependien und Tüchern hält sich der malerische Stil länger.


Fig. 205.
Albenspitze in Havixbeck.

Das schönste Denkmal ist das Antependium aus Pirna in Dresden mit Krönung Mariae und zehn Heiligen in Plattstich auf Leinwand, die Teppiche von Wienhausen und die drei grossen Tücher des Fürsten Solms zu Braunfels. Die vornehmsten Beispiele der Nadelmalerei auf Goldgrund, *draps d'or*, sind die wieder ganz mit Figuren bedeckten burgundischen Messgewänder in der Ambraser Sammlung zu Wien, drei Pluviale, eine Kasel und zwei Dalmatiken, wahrscheinlich 1450 von Herzog Philipp d. Guten gestiftet. Im Barock ist die Figurenstickerei so gut wie ganz verschwunden und nur ein breites, schweres Akanthusornament, meist mit Gold auf Samtgeweben, die Brouillonstickerei, beliebt.

4. Die Wirkerei. Schon aus früherer Zeit sind uns Wirkteppiche mit Figuren erhalten, in Quedlinburg vom Ende des 11., in Halberstadt zwei Dorsalbehänge mit Christus, den Aposteln und dem Leben Abrahams im Stil der Wandmalerei, wohl italienischer Herkunft 12. Jh. und ein deutscher Teppich mit Karolusmagnus zwischen den sieben Weltweisen Anf. 13. Jh. In der Folgezeit lassen uns die Monumente wie die Nachrichten im Stich. Erst seit ca. 1350 sind wieder zahlreiche Wirkteppiche mit religiösen, vorzüglich aber weltlichen Szenen, Minnehöfen, Liebesabenteuern etc. nachweisbar. Obwohl oft hochdeutsche Beischriften vorkommen, so dürfte doch die Mehrzahl der Sachen importiert sein, denn im 14. und 15. Jh. wetteifern Paris und Arras mit trefflichen Wirkteppichen, Ende 15. Jh. tritt Brüssel an die Spitze der Fabrikation und die Teppiche daher sind oft mit dem Meisterzeichen und der Stadtmarke B B bezeichnet. Deutschland beteiligte sich an der dekorativ so ausgiebigen Kunst sicher seit Anf. 15. Jh. In Nürnberg sassen damals die Teppichweberinnen den ganzen Tag auf dem Michaelschörlein in St. Sebald. In Köln ging Weberei und Stickerei Hand in Hand, letztere führte einzelne Teile des Webemusters weiter aus. Doch den Anteil deutscher Arbeit an der grossen Masse der in Museen und Kirchen bewahrten Sachen zu sondern, wird noch Aufgabe der Zukunft sein. Seit Mitte 16. Jh. scheint einheimische Arbeit überhaupt langsam abgestorben

zu sein und die Bemühungen des bayerischen Hofs, sie wieder zu beleben, schlugen fehl.

5. Die Spitzen[1]) entwickeln sich aus primitiven Randverzierungen der Leinengewebe. Schon die Verknüpfung der Fransenfäden zu regelmässigen Mustern (Macramé), noch besser die Stickerei auf Netzgrund (Filet) erzielen die gesuchte Wirkung des leichten, durchsichtigen Ziersaumes. Die weitere Vorstufe ist der Leinendurchbruch, wobei die Muster aus dem Grund ausgeschnitten, umnäht und äusserst mühsam mit verknüpften Leinenfäden wieder gefüllt wurden. Im 16. Jh. wird zuerst in Italien die Spitze selbständig, losgelöst vom Gewebe, als Nadelspitze auf Pergamentgrund genäht, oder als Klöppelspitze auf einem Netzgrund hergestellt und damit entwickelt sich eine ungemein fruchtbare Industrie, die ihre Hauptsitze in Nordfrankreich und Belgien hatte und durch Barbara Uttmann um 1560 in Annaberg eingebürgert wurde. Im künstlerischen Gepräge ist indes die Erzgebirgsspitze wenig originell und folgt dem geschmackführenden französischen und flandrischen Werkstätten.

Zweiter Abschnitt. Kirchenschmuck.

ROHAULT de FLEURY, La messe 8 vols, Par. 1883—89. — Instrumenta ecclesiastica, Lond. 1847. — M GEISS, Kirchengeräte (Kruzifixe, Leuchter, Taufsteine), Berl. 1853. — E. W. SCHMIDT, Kirchenmeubles u. Utensilien aus dem Ma. u. d. Ren. in den Diezösen Köln, Trier u. Münster, Trier 1869. — BECKER u. v. HEFNER, Kunstwerke u. Gerätschaften des Ma. 3 Bd. N. A. 1859. — AUS'M WEERTH, Kunstdenkm. des chr. Ma. in den Rheinlanden, Lpz. 1857—69. — F. BOCK, das hl. Köln, Lpz. 1858. — Atlas kirchl. Denkm. des Ma. im österr. Kaiserstaate, Wien 1872. — „Interieurs von Kirchen u. Kapellen in Österreich" und „Altäre u. andere kirchl. Einrichtungsstücke", Aufn. v. O. Schmidt, Text v. Ilg, Wien 1901. — A. PABST, Kirchenmöbel des Ma. u. der Neuzeit, Frankf. 1893. — Für praktische Bedürfnisse: JAKOB, die Kunst im Dienste der Kirche. 4. Aufl. Landsh. 1885. — HECKNER, prakt. Handb. d. kirchl. Baukunst. 3. Aufl. Freising 1897. — R. BÜRKNER, Kirchenschmuck u. Kirchengerät, Gotha 1892.

Bei der Masse der Dinge, welche sich in den Kirchen wie in einem Museum zusammendrängen, ist eine systematische Einteilung nach irgendwie gewählten Prinzipien nicht möglich. Selbst die liturgisch notwendigen Stücke führen sogleich auf Nebenbildungen, die zwischen Gebrauch und Schmuck in schwebender Mitte stehen. Die folgenden Überschriften können deshalb nur als Gruppentitel gelten, unter denen die verwandten Erscheinungen gesammelt sind. Den eigentlichen Stätten liturgischen Handelns, Altar, Kanzel und Taufstein, dürfen Gestühl und Grabmal umsomehr angereiht werden, als sie mit jenen das monumentale Gepräge, vielfach denselben architektonischen Aufbau befolgen. Orgeln und Glocken bilden auch im Sinn des Mittelalters den Übergang zu den Gefässen. Dann folgen die Geräte, die teilweise mit dem Altardienst, teilweise mit dem Reliquienkult und dem Wallfahrtswesen in Verbindung zu bringen sind, schliesslich

[1]) S. JENNY, Leinenstickerei aus d. 15. Jh. Mitt. K. K. C. C. XXV. 118. 175. — M. ZUR STRASSEN, Spitzen des 16.—19. Jh., Lpz. 1894. — T. FRAUBERGER, Handb. der Spitzenkunde, Lpz. 1894. — UBISCH, über Spitzenbücher u. Spitzen. Rep. f. Kw. XVI. 88. — M. DREGER, die Entwicklung der Spitze, Westerm. Monatshefte XCI. 241.

die priesterliche Kleidung und die Paramente. Eine moderne Bearbeitung der Instrumenta ecclesiastica täte dringend not; selbst die monographische Behandlung einzelner Sachen ist in neuerer Zeit auffällig erlahmt und auf dem Gebiet der Gefässkunde verlassen uns die Vorarbeiten so gut wie ganz.

Der erste, leider einsam gebliebene Systematiker auf dem Gebiet der Ausstattung ist Jac. Müller mit einem Werke: „Kirchen Geschmuck, d. i. kurzer Begriff der fürnembsten Dingen ... allen Prelaten und Pfarrhern durch das gantze Bistumb Regensburg sehr notwendig, in lat. u. deutsch. Sprach. München bei Adam Berg M. D. XLI. (1591). Er handelt darin 1. von der Kirche und ihren Teilen, 2. vom Altar und Sakramentshäuschen, 3. von mancherlei Geschirr (Monstranz). Salbgefässen), 4. von kleinerem seidenen Haussrath, 5. vom hl. Öl und Taufstein, 6. von dem Heiligthumb, 7. von Altären und ihrer Zier, 8. von der Sakristei, 9. von mancherley (Mess) Tüchlein, 10. von dem gemeinen Haussrath (Rauchfass, Schifflein, Opferkändlein, Kreuz, Fahnen, Kerzen, Leuchtern etc.)." Wir werden gelegentlich einige seiner Bestimmungen und Beschreibungen unten anführen.

A) Die liturgischen Stätten und Stücke.

I. Der Altar.

Heideloff, der chr. Altar, Nürnb. 1838. — Laib u. Schwaz, Studien üb. d. Gesch. des chr. Altars 1857. — A. Schmid, der chr. Altar u. s. Schmuck, Regensb. 1871. — Didron, Ann. Arch. IV. 238, 285; VIII. 181; IX. 1; XI. 80. — Sighart, Album got. Altäre des Ma. in Oberbayern, Münch. 1862. — Münzenberger-Beissel, zur Kenntn. u. Würdigung der ma. Altäre Deutschlands, Frankf. a. M. 1885 ff. — A. Hartel, Altäre u. Kanzeln, Aufn. aus den berühmtesten Kirchen des Ma. u. der Neuzeit, Berl. 1897. — Otte, Hb. I. 138, Kraus, Gesch. d. chr. Kunst II. 459. — V. Schultze, Arch. 117. — J. Sauer, Symbolik 155. — Holtzinger, altchr. Architektur 135.

1. Die Urkirche kannte nur den hl. Tisch der Mahlgenossen, der Form nach eine Platte auf Säulchen aus Holz oder Stein. Hierbei ist die östliche Kirche auch geblieben und die reformierte hat den einfachen Holztisch wieder aufgenommen. Den Anstoss zu einer ganz neuen Auffassung des Altars gab der Märtyrerkult. Schultze nimmt mit Recht an, dass das Märtyrergrab (confessio), das von der wundersuchenden Verehrung umdrängt wurde, etwa im 6. Jh. mit dem Altar vereinigt wurde oder gewissermassen in diesen einzog. Damit war zunächst eine Umgestaltung derart verbunden, dass die Stützen durch Arkaden verbunden und diese durch Gitter oder Platten mit Öffnungen (*fenestellae*) ausgesetzt wurden, durch welche die Reliquien sichtbar waren. Zugleich drängte aber die Erwerbung neuer Gebeine auf Errichtung von Nebenaltären und schliesslich drang die Vorstellung durch, dass ein Altar ohne Reliquien überhaupt nicht geweiht werden könne. Hiermit verbanden sich noch die Vorschriften über den alttestamentlichen Altar und die Bedürfnisse, welche die Entfaltung des Messopfers mit sich brachte. Dies ist der Boden, auf dem der in gewaltige Breite gehende Altarschmuck der katholischen Kirche erwachsen ist.

Zunächst ist nach Form und Bestimmung der Hochaltar (*altare maius, summum, principale*) hervorzuheben. Er steht frei unter dem Schlussstein des Apsis- oder Chorgewölbes. An ihm wird das Hochamt vollzogen, in seinem Sepulcrum ruhen Reliquien des Kirchen- oder Lokalheiligen, in seinem Aufsatz steht die Monstranz mit der hl. Eucharistie. Die linke Hälfte bezeichnet man als

Brot- oder Evangelienseite, die rechte als Wein- oder Epistelseite. Die Nebenaltäre stehen im Lang- und Querhaus oder in besonderen Kapellen. Gegen ihre hohe Zahl eifern schon karolingische Kapitularien, doch arbeitete schon die mönchische Frömmigkeit der Cisterzienser wie die bürgerliche der Zünfte an ihrer stetigen Vermehrung und die Baukunst wusste, wie wir sahen, diesem Zuge durch allerhand Hilfsmittel Rechnung zu tragen. Auf dem Bauriss von St. Gallen sind bloss 17 Altäre bezeichnet, aber der Dom in Magdeburg hatte 48, die Marienkirche zu Danzig 46, zu Stralsund 44, zu Frankfurt a. O. 36 Altäre. Sie sind an Pfeiler und Wandvorlagen oder in die Kapellenabschnitte der Seitenschiffe angelehnt, im Barock kulissenförmig in die Arkaden gesetzt. Unter den Nebenaltären nimmt der Kreuzaltar eine besondere Ehrenstellung ein. Insofern nämlich der Hochaltar durch einen Lettner oder Altarschranken den Blicken der Gemeinde entzogen ist, wird unter dem Triumphbogen ein Laienaltar (*altare s. crucis, laicorum*) errichtet, darüber ein Querbalken (trabes) mit dem Triumphkreuz.

2. Die Form des Altars selbst ist zu allen Zeiten von beschämender Einfachheit, da man stets mit einer besondern Bekleidung rechnete. Die Normalform ist ein rechteckiger Mauerblock, *stipes*, in welchen gelegentlich eine von hinten zugängliche Höhlung zur Aufbewahrung kirchlicher Sachen ausgespart ist und darüber eine vorspringende Deckplatte (*mensa*). Diese ist an den Ecken und in der Mitte mit Weihekreuzen bezeichnet und hat oben ein Loch für die Aufnahme der Reliquie (*sepulcrum*) und der Weihungsurkunde.

An die altchristlichen Reliquienaltäre erinnern noch einige frühromanischen Altäre Deutschlands mit durchbrochenen Wänden oder Fenstern, in der Stephanskapelle zu Regensburg ein ausgehöhlter Block mit einer Fensterreihe, zu Oberzell und Unterzell zwei ähnliche mit Rundfenstern auf der Rückseite, der Kiliansaltar in der Westkrypta des Neumünsters zu Würzburg mit dem sichtbaren Sarge des Heiligen, von Arkaden umstellt, spätgotisch ganz durchbrochen das Markusgrab zu Mittell auf der Reichenau und ein Altar zu Pürgg in Steiermark. — Tischaltäre sind nur in begrenzter Zahl im 12. und 13. Jh. nachweisbar, mehrstützige auf fünf Trägern in den Krypten von St. Gereon in Köln und im Dom zu Gurk, in Sindelfingen und der Allerheiligenkapelle in Regensburg, der Hochaltar in Altenryf (Schweiz) auf fünf Säulenbündeln, während daselbst zwei Nebenaltäre einstützig mit kurzem Rechteckpfeiler gearbeitet sind. Ein dreistütziger Seitenaltar in St. Maria im Kapitol.



Fig. 206. hl. Grabaltar in Dresden.

Vorzüglich ist der ursprüngliche Hochaltar im Dom zu Braunschweig von Heinrich d. Löwen gestiftet, eine Marmorplatte auf fünf Bronzesäulen mit Adlerkapitälen, darin ehemals Reliquien und im mittleren die Weiheurkunde des B. Adelog von Hildesheim von 1188. Noch merkwürdiger ist der Krodoaltar im Dom zu Goslar, ein rechteckiger Kasten von vier knieenden Männern getragen, darauf eine weisse Marmorplatte. Die Verbindung des Tisches mit

dem hl. Grabe, aus der mimischen Osterliturgie leicht erklärlich, findet sich an einem Altar aus St. Bartholomäi im Grossen Garten-Mus. zu Dresden, wo zwischen den Eckpfeilern der Leichnam mit den drei Marien eingeschoben ist, während an den Pfeilern die schlafenden Landsknechte kauern (Fig. 206). Die Tischform ist durchgehend in der reformierten Kirche wieder aufgenommen worden, hier mit beharrlicher Schmucklosigkeit, seltener in der lutherischen Kirche wie in der Kapelle der Wilhelmsburg zu Schmalkalden von 1590, wo die Platte von den vier Evangelisten getragen wird.

Für die Gliederung des Stipes boten die Kleinarkaden des Übergangsstils ein wirkungsvolles Motiv wie wir es an Altären in Pforte und Gerresheim, in der Turmkapelle zu Heilbronn, in Gmünden und Marienstatt und in der Schlosskapelle zu Vianden finden. Und noch in der Gotik kommen Verblendungen dieser Art vor wie am Hauptaltar von St. Elisabeth zu Marburg, in Freudenstadt nach 1605 mit den 12 Aposteln ringsum ausgesetzt. Die Entwicklung würde auf diesem Wege dem Seitenschmuck der Grabtumba konform gegangen sein, ist aber durch die vollständige Bekleidung sichtlich erstickt worden. Erst im Barock schlägt eine freiere leider nicht sehr geschmackvolle Auffassung durch, die geschwungene Komodenform, die sich in Stein (Krypta von St. Paulin in Trier), meist aber in Holz (Nussbaum Mahagoni) ausgeführt finden.

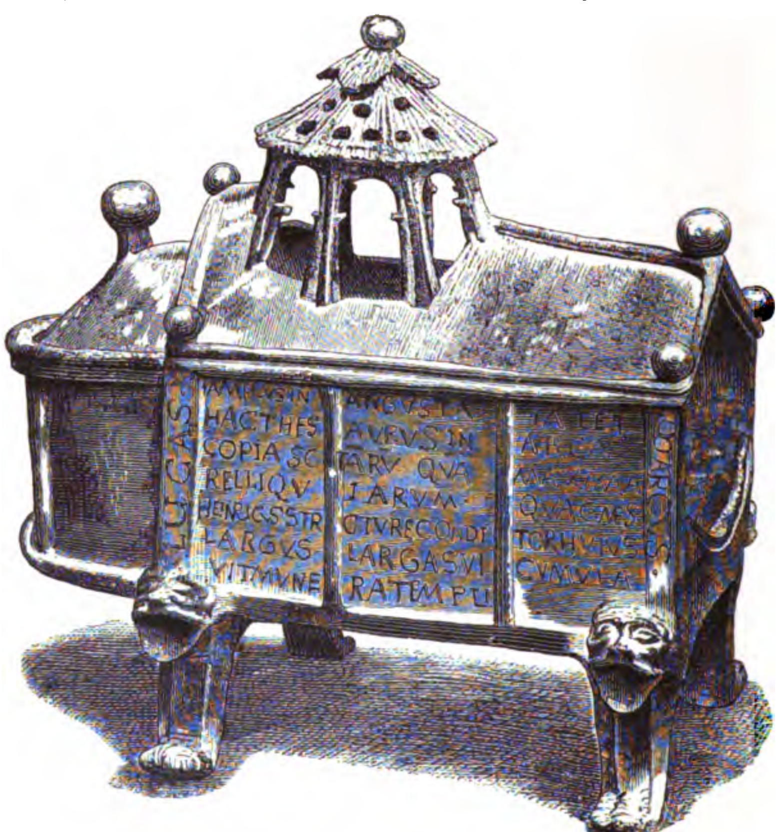


Fig. 207. Bleireliquiar in Limburg a. L.

Die Altarplatte (Mensa) soll nach alter Vorschrift aus einem Naturstein bestehen und nicht zu klein sein. Das mittlere Mass für Nebenaltäre ist 1.50 × 1.20 m. Hochaltäre zeigen dagegen oft sehr bedeutende Abmessungen; der grösste und kostbarste im Dom zu Magdeburg, eine rote Marmorplatte von 4.39 × 1.96 m. Die einzige Zier derselben pflegt eine Hohlkehle, im günstigsten Falle eine Gesimsgliederung zu sein. Nicht selten sind Grabplatten ungeachtet ihrer Inschriften und Figuren zu Mensen verarbeitet worden. — Das Sepulcrum lag ursprünglich im Unterbau, hinten, vorn oder oben. Da es aber bei der ohnehin zeitraubenden Kirchenweihe erst vom Bischof geschlossen werden musste, ehe die Mensa aufgelegt werden konnte, so wurde es im späteren Mittelalter allgemein erst in die schon aufgebrachte Mensa gearbeitet und mit einem Steinplättchen in Kalk geschlossen. Die Einlagen — neben den Reliquien die Weihungsurkunde — wurden in ganz schlichten Bleigefässen, Gläsern, Wachs- oder Holzbüchsen beigesetzt. Ein Bleisärglein aus dem Dom in Limburg (Fig. 207) ist in Kirchenform mit Apsis und Laterne gegossen, ein anderes aus Zinn in Kiedrich bemalt und ornamentiert.

Unter dem Reichtum liturgischer Ausrüstung verschwand der Rohbau des Altars vollkommen. Die gute Sitte verlangte es, dass die Vorderseite mit einem Antependium geschmückt, die Oberseite mit Altartüchern bedeckt wurde, welche auch zur Seite bis auf den Boden fielen. Auf der hinteren Kante wurde dagegen das Retabulum aufgesetzt.

3. Die Antependien (antependia, frontalia, antemensalia) sind teils gegossene oder getriebene Vorsetztafeln, gestickte oder bemalte Teppiche auf Rahmen oder frei herabhängend, seltener bemalte Holztafeln. — Von den kostbaren und hochberühmten goldenen Altatarfeln kaiserlicher Stiftung hat sich in Deutschland nur weniges erhalten. Im Münster zu Aachen sind 17 getriebene Platten mit biblischen Szenen aus der Zeit der Ottonen erst neuerdings wieder zusammen-

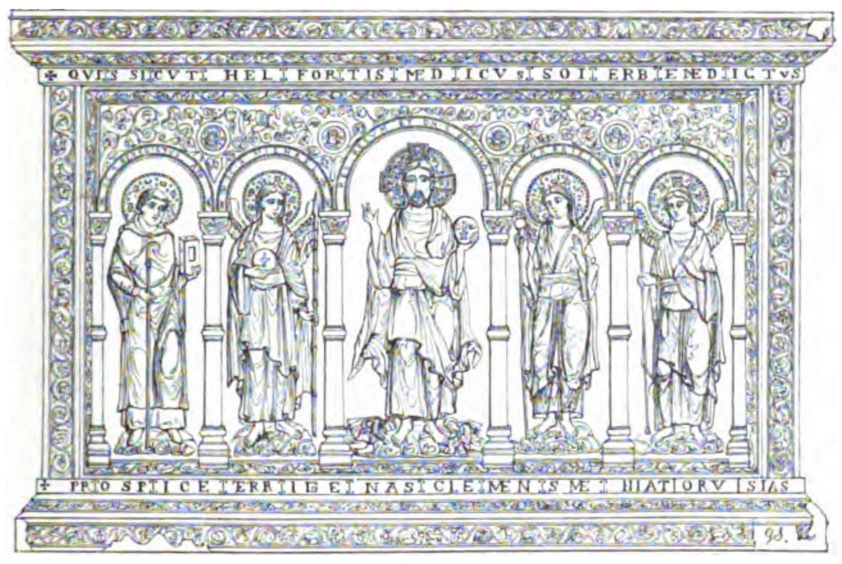


Fig. 208. Das Basler Antependium in Paris.

gesetzt worden. Die von Heinrich II. 1019 gestiftete Tafel des Münsters zu Basel (Fig. 208), der Salvator zwischen Gabriel, Rafael, Michael und Benedikt in Arkaden — ist in das Cluny Mus. zu Paris gelangt; ein Geschenk desselben Kaisers für den Dom in Merseburg ist 1547 von den Spaniern geraubt, die Vor- und Rücksetztafeln in Petershausen 10. Jh. sind vom Kloster selbst schon im 12. Jh. verkauft worden. So sind nur intakt und am Ort erhalten die kupfervergoldete Tafel im Kloster Komburg mit Figuren und Emailstreifen 12. Jh., die vergoldete und emaillierte Kupfertafel in der Rathauskapelle zu Köln (aus St. Ursula) und aus Quern im Germ. Mus. zu Nürnberg[1]). Von den bemalten Holztafeln ist die aus St. Walpurgis in Soest zu Münster 13. Jh. schon oben genannt; etwas jünger eine solche zu Lüne und aus dem 15. Jh. zu Kavelsdorf bei Rostock. Von den gestickten oder gewirkten sind überall in Kirchen und Museen noch eine grosse Zahl erhalten.

---

[1]) G. Brandt, das schlesw.-holst. Frontale im Germ. Mus. Mitt. G. M. 1896. 121.

Im Barock sind die Metallverkleidungen der Altäre wieder aufgenommen. Es sind meist Treibarbeiten in Stilberblech, eine der vornehmsten aus St. Blasien in die Ambraser Sammlung gelangt, worauf der Übergang der kaiserlichen Armee über den Schwarzwald unter Karl v. Lothringen 1678 dargestellt ist. Eine sehr feine Rokokoarbeit dieser Art mit durchbrochenem Ornament bewahrt die Magdalenenkirche in Hildesheim (Fig. 209).

4. Der Altaraufsatz (*retabulum, superfrontale*) ist ursprünglich gewiss nur als Reliquienträger gemeint. Denn es ist auffällig, dass sich Synoden und Liturgiker gegen Bilder — das Kreuz und die Passion ausgenommen — an dieser Stelle aussprechen [1]), Reliquien und Evangelien aber zulassen. Nun haben wir oben gesehen, wie unter Vorantritt Frankreichs im 11. und 12. Jh. allgemein die Übertragung der Gebeine aus der Krypta in den Hochaltar vor sich ging. Sie wurden daselbst im Stipes oder wie in Xanten in Prachtsärgen oder in eigens dazu auf der hintern Kante des Altars aufgebauten Tumben beigesetzt. Sehr lehrreich ist



Fig. 209. Antependium in Hildesheim.

hierfür das Beispiel von Werden, wo Abt Adalwig um 1060 die Reliquien des hl. Liudger in einer Tumba mit den Reliefs von zwölf Frauen und zwei Männern in Blendarkaden barg, derart, dass die Tumba auf zwei freien Säulen und dem Altar ruhte und so zugleich ein Retabel bildete. Begreiflicher Weise sind gerade die Anfänge des neuen Altarschmucks unter spätgotischer Leidenschaft für Flügelaltäre meist beseitigt worden. So zeigt der geschnitzte Aufsatz in Loccum Mitte 13. Jh. eine zweigeschossige, bedachte Front mit drei gegiebelten Risaliten, deren mittelste als Reliquiennische offen gehalten ist. Ganz entsprechend ist der Hochaltar in Paderborn entworfen, fünf vergitterte Giebelschreine nebeneinander, über ihnen ein reizend entwickeltes Bildhäuschen. Die klassische, vielbewunderte Lösung liegt aber in St. Elisabeth zu Marburg 1290 vor. Hier sind vor einer durchbrochenen, durch vier Fialen unterteilten Rückwand drei Nischen mit Wimpergen-

[1]) Zu Reims 867: super altare nihil ponatur nisi capsae et reliquiae aut forte quatuor evangelia et buxida cum corpore domini ad infirmos, und noch Ende 13. Jh. zu Magdeburg: super maius altare nullae imagines pictae vel sculptae poni consueverunt praeter solam passionem salvatoris, sed libri evangeliorum et sacramentarium ornati et reliquiae sanctorum poni solent.

giebeln angelegt, während der Reliquiensarg wie in Werden auf der hintern Kante des Altars und einer freien Säule ruht.

Nachahmungen in Herford und in der Wiesenkirche in Soest 14. Jh. und zweimal in Wehrshausen bei Marburg 15. Jh. Dagegen der Steinaltar in St. Martin zu Landshut von 1424 ist schon nach dem Muster von Holzschreinen gearbeitet, in grossem Rahmen zwei Figurenreihen, in der Mitte der untern das Sakramenthäuschen, die Rückseite ebenso, mit einem Tabernakel in der Mitte.

Die Zukunft gehörte aber der anfänglich verpönten Bildertafel und der Gedanke, gerade an der beherrschenden Stelle über dem Altar den Gegenstand der Andacht verbildlicht zu sehen, war so richtig und überzeugend, dass er trotz mancher Reaktionen bis zur Gegenwart nicht wieder erschüttert worden ist. Die Anfänge dürfen in jenen „goldenen Tafeln" zu suchen sein, welche mit den oben-



Fig. 210. Soester Altaraufsatz in Berlin.

genannten Antependien die gleiche Anordnung, Technik und leider auch das gleiche Schicksal teilten. Denn die älteste, von der wir hören, die Abt Witigowo 992 für Unterzell stiftete, ist verschollen, eine andere der Michaelskirche in Lüneburg wurde 1698 gestohlen, eine dritte rheinische Arbeit, vergoldetes Kupfer mit Emailen, wurde unter Ludwig XIV. aus Koblenz von Franzosen geraubt, jetzt in St. Denis. Um so wichtiger ist das Soester Retabulum aus der Wiesenkirche (Fig. 210), jetzt in Berlin. Es zeigt, dass sich inzwischen die Tafelmalerei des Gegenstandes und zwar gleich mit meisterhafter Sicherheit bemächtigt hatte; die Dreiteilung, die Überhöhung der Mitte und der Ecken deuten schon den Gang der weiteren Ausbildung an. Leider fehlen nun die Zwischenglieder bis zu dem ersten Kölner Triptychon um 1350. Offenbar sind die dreiteiligen Klappaltärchen der Privatandacht nicht ohne Einfluss gewesen, obschon gerade die Giebelform derselben, so sehr sie sich als oberer Abschluss empfehlen mochte, weder bei dem Kölner noch bei den ältern Nürnberger Dreiflügeln auftritt. Jedenfalls muss stark betont werden, dass die Malerei den Flügelaltar in Händen hat. Nach der kirch-

lichen Sitte, die volle Pracht der Schauseiten nur bei festlichen Gelegenheiten zu zeigen, versieht sie die Rückseiten der Flügel mit geringeren Bildern. Ihr ist auch die Erfindung mehrflügliger Altäre mit doppelten Seitenflügeln (Wandelaltäre) zu danken (vergl. das v. Eycksche Altarwerk), ebenso besonderer Untersätze, der Predellen, und oberer Abschlüsse. Auch hat sie sich durch die Holzschnitzerei keineswegs verdrängen lassen. Sind doch die Hauptwerke der grossen Meister des 15. und 16. Jh. fast ausschliesslich Altartafeln. Und in einzelnen Kunststätten, in Köln, Kolmar, Augsburg ist die Schnitzerei nie recht zu Wort gekommen. Wenn daher die Aussenseiten der Flügel regelmässig, die Innenseiten häufig bemalt wurden, während der Mittelschrein Figuren enthält, so wird man darin keine Herabsetzung der Malerei finden dürfen. Denn in diesen Fällen sind die Bilder überwiegend von gröberen Händen, an den Rückseiten oft ausgesprochene Schülerleistungen.

Wie die Schnitzerei seit Anfang 15. Jh. eindringt und sich seit ca. 1450 zur Meisterschaft entfaltete, haben wir oben entwickelt. Es erübrigt der Hinweis darauf, dass unter ihren Händen der Aufsatz erst die richtige Schrankform mit einer anständigen Tiefe annimmt und dass sie dem Ganzen erst die rechte Vollendung durch kunstvollere Rahmen, zierliche Baldachine und schwunghafte Bekrönungen verlieh. All das sind keine neuen Erfindungen, sie waren der Kunsttischlerei am Gestühl und sonst geläufig; auch die Steinplastik bot an Wandschränken und Tabernakeln, die Glasmalerei in der phantastischen Architektur ihrer Giebelungen genug Vorbilder. Aber die Art. wie die Figuren auf Sockeln erhöht und durch Säulchen getrennt werden, wie die Baldachine, später die zackigen Distelfriese, in spielend leichter Feinarbeit ausgeführt, die Figuren in ein magisches Halbdunkel stellen, wie die Bekrönung mit ihren Fialen, Giebeln, Strebebögen und einzelnen Standfiguren sich aufgipfelt und nach oben zerfliesst, das ist doch recht feinsinnig, im echten Geist der Gotik empfunden. Natürlich gibt es genug Werke, die von allen diesen Vorzügen schlechterdings nichts aufweisen sondern wie Puppengestelle aussehen. Aber prüft man ihre dekorative Wirkung im Rahmen der ihnen konformen Architektur, so wird man finden, dass die ganze Neuzeit nie wieder den Ton jener naiven Farben- und Formenstimmung getroffen hat. In der Wahl der Vorwürfe ist die Schnitzerei gleichfalls von der Malerei stark beeinflusst. Unbedingt vorherrschend ist die Anordnung von ein oder zwei Reihen Standfiguren, wobei meist eine mittlere Figur, Maria mit Kind oder der Lokalheilige in doppelter Grösse und in einer überhöhten Nische erscheint. Ebenso der Malerei entlehnt sind die Altäre mit dem Marienleben oder der Passion in Relief. Dabei ist denn doch zuweilen das Mass der Belehrungskunst überschritten und die künstlerische Wirkung geopfert: Ein Riesenschrein aus der Aegidienkirche im Prov. Mus. zu Hannover bietet 20 Passionsszenen. S. a. die Abb. Fig. 186, 188, 189.

Die Renaissance hat zwar den Wandelaltar sofort abgestossen, sich aber von dem hergebrachten Triptychon nicht entfernt; nur sind die Flügel nicht mehr beweglich sondern fest. Die Überfülle der Gotik an Gestalten und Szenen weicht einer klaren Einfachheit. Es sind nunmehr drei Szenen, oder drei Standfiguren, durch Pilaster oder Säulchen getrennt, welche den Inhalt des Altarwerkes bilden. Das Schema schrumpft allmählich so zusammen, dass die Flügel nur als Wangen mit kleinen Figuren oder Gemälden, schliesslich nur als Akanthusgerank gebildet werden.

Im Barock macht sich vorerst der Einfluss der durch das Tridentinum strenger erzogenen Liturgik geltend. Zunächst wurde das Sakramentshäuschen in den Altaraufbau verlegt, dann der Knochen- und Schädelkult aufs neue entflammt, was zu den ungemein anziehenden Ausstellungen von ganzen, halben und

viertels Leichen, Köpfen, Armen, Füssen etc. in Glassärgen oder andern durchsichtigen Behältern über dem Altar führte. Hierzu kommen die Stufen (gradini), auf denen die Leuchterreihen stehen und silbergetriebene Obelisken und Pyramiden, über deren Bedeutung bisher noch nichts verlässliches erforscht wurde. Indes diese Hindernisse waren nicht genügend, der Entfaltung des barocken Altaraufbaues in den Weg zu treten. Vielmehr strebt er, rücksichtslos gegen die Umgebung, grandios bis zur erdrückenden Wucht ein selbständiges Gebäude in der Kirche zu werden (Fig. 211). Das Schema ist ziemlich einförmig. Ein Riesengemälde wird von einer doppelten oder dreiteiligen Säulenstellung eingefasst, darüber lagert ein verkröpftes Gebälk und ein durchbrochener und geschwungener Giebel mit Wolken und Figuren bildet die Krönung. Zu beiden Seiten des Altars sind Türen angebracht und entsprechend überdeckt. Es kommen auch Bauten in zwei bis fünf verjüngten Geschossen vor, worin auch für Statuenschmuck reichlich Platz geschaffen wird. Das ganze ist durchaus als abschliessende Kulisse gedacht, füllt den Raum bis zur Decke und den Wänden und wirkt als Triumph der hierzu gestimmten Barockarchitektur ganz monumental. Fremdartig oder geradezu abstossend wird freilich der Eindruck, wenn ein solcher



Fig. 211. Seitenaltar im Dom zu Trier. (Nach Messbild.)

Altar in eine romanische Basilika wie Hamersleben (Fig. 31) oder in einen gotischen Chor (Dom in Erfurt) oder in eine gedrückte Landkirche eingezwängt wird. Das Schema ist ohne Vorbehalt auch in der evangelischen Kirche aufgenommen worden, wobei die Türen für die Prozessionsform der Kommunion gerade geeignet waren. Vielfach ist der Aufbau auch als Kanzelträger benutzt (s. Fig. 141) oder mit Orgel und Sängerbühne wie in der Frauenkirche in Dresden kombiniert worden.

Eine monströse Phantasiebildung ist der Gnadenaltar in Vierzehnheiligen, die Mensa halb freischwebend, darüber ein Muschelbaldachin. Als Thronhimmel ist der Altar bei den Franzikanern in Ingolstadt 1736, als Fensterrahmen in Sandizell aufgebaut, eine kostbare Arbeit in Ebenholz mit Silberplatten nach Art des Pommerschen Kunstschrankes der Altar in Rügenwalde [1]).

Eine hingeworfene Äusserung Luthers, dass in der rechten Messe unter eitel Christen der Priester sich wie Christus beim Abendmahl immer zum Volk kehren müsse, hatte Amsdorf in Naumburg benutzt, um die Stellung des Geistlichen hinter dem Altar anzuordnen, was auf ein Gutachten des Superintendenten Winter in Jena 1559 landesherrlich für verschiedene wettinische Landesteile ein-

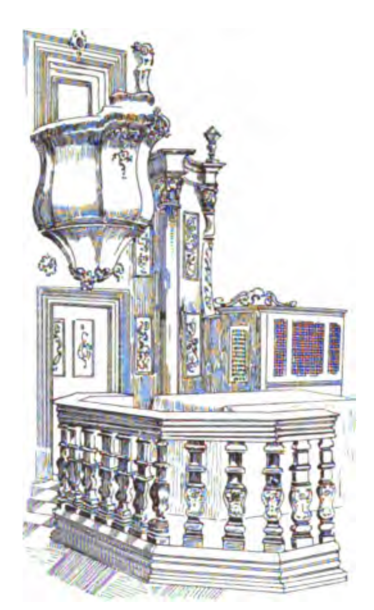



Fig. 212. Altar u. Kanzel in Lehrhaupten.



Fig. 213. Ciborienaltar in Regensburg.

geschärft wurde und vereinzelt noch heute besteht. Damit wäre der Altarbau für immer beseitigt worden. Aber da man gleichzeitig Kreuz und Lichter nicht zu entfernen wagte und die Amtierung des Pfarrers hinter diesen erst recht störend wirkt, hat der Vorgang weiteren Beifall nicht gefunden.

In reformierten Kirchen steht der Tisch mitten in der Kirche und ist ohne allen und jeden Schmuck (Fig. 212). Selbst Kreuz und Leuchter fehlen. In vielen Fällen ist aber eine Holzschranke, mit Docken ausgesetzt, herumgezogen, vor der die Kommunion empfangen wird. Zuweilen sind auch besondere grosse Abendmahlstische aufgestellt für zwölf und mehr Personen, an denen die Gläubigen das Nachtmahl neben dem Pfarrer sitzend feiern.

5. Das Ciborium [2]) (*tabernaculum*, *umbraculum*) (Fig. 213), ein von Säulen getragener

[1]) J. Lessing, der Silberaltar in Rügenwalde. Jb. kgl. pr. Ks. VI. 58.

[2]) Holtzinger, Altchr Architektur 135 ff. — J. G., der Ciboriumsaltar, Kirchensckmuck, 1875 No. 8—12. — Bock, die Behänge der Ciborienaltäre, Org. f. chr. K. 1868 No. 10.

Baldachin, an welchem in Italien auch das Weihbrotgefäss hängt und Teppiche an Stangen, welche den Altar zu umschliessen gestatten, ist in Deutschland nur bei Nebenaltären nachweisbar, mit einer Seite an die Wand stossend. So in Hamersleben die „Fünfwunderkapelle" Anf. 13. Jh., ein Arkadenüberbau auf zwei freien und zwei Wandsäulchen, ähnliche in Kastel bei Amberg und Spiesskappel, dann reizende gotische Bildungen mit Wimpergen, Fialen und durchbrochenem Gebälk im Dom und Niedermünster zu Regensburg, in St. Elisabeth zu Marburg, St. Stephan zu Wien, zu Maulbronn und mehrfach im Schwäbischen. An all diesen Beispielen ist weder das hängende Gefäss noch die Vorrichtung für Teppichzüge nachweisbar, denn die Eisenstangen an einem Ciborium in Regensburg und an den beiden in Mühlhausen a. N. dürften lediglich Verankerungen sein. Wir erfahren nur aus dem jüngeren Titurel, dass beides nicht unbekannt war. Er spricht von grünem Samt, der „über ringen ob jedem altar swebete für den stoup" und von einem Engel und einer Taube, die an einem Rollwerke auf- und abgezogen wurden. Eine Synode zu Münster 1279 verordnet weisse Leinentücher zum Schutz gegen Staub über Altäre zu spannen. Andererseits sehen wir auf einem Eyckschen Gemälde Seitenteppiche (vela lateralia) an Stangen laufen, die von Säulchen mit lichttragenden Engeln gehalten werden. Auch haben sich zwei solcher Säulchen aus St. Gumperti in Anspach im Germ. Mus. erhalten. Mit Ciborium wird übrigens auch das Weihbrotgefäss selbst bezeichnet (s. u.).

6. Tragaläre[1]) (*portatilia, gestatoria, viatica, itineraria, motoria*) wurden durch päpstliche Privilegien seit dem 7. Jh. Fürsten, Prälaten, Missionaren und Äbten einiger Orden vergönnt, um auf Reisen Messe lesen zu können. Sie wurden und werden aber auch von Pfarrern grösserer Sprengel gebraucht, um gelegentlich in Kirchen oder Kapellen, welche keinen richtig geweihten, reliquienhaltenden Altar besitzen, amtieren zu können. Die einfachste Form, die dem Bedürfnis entsprach, war ein glattes Brett, darin ein Loch für die Reliquie und dieses mit einem edlen Steine geschlossen. Derart sind drei Stücke im Welfenschatz erhalten. Über die Grösse dieser tabula itineraria schreibt das Miss. Rom. vor: *tam ampla sit, ut hostiam et maiorem partem calicis capiat.* Und man hatte ja auch besonders kleine Reisekelche (s. u.). Die entwickelte Form behält zwar den Holzkern bei, umschliesst ihn aber völlig mit Metall- oder Elfenbeinüberzug, während die Oberseite von dem kostbaren Steine (Onyx, Achat, Verde antico, Amethyst, Serpentin, Porphyr etc.) bis auf einen schmalen, ebenfalls ornamentierten Rand eingenommen wird.


Fig. 214. Tragaltar zu Melk.

Die Gliederung der Wände geschieht durch Säulchen oder Arkaden, darin meist die Apostel, während in den Ecken der Oberseite fast regelmässig die Evangelistenzeichen erscheinen. Zuweilen ist das Altärchen auf Füsse (Löwenklauen) gestellt. Zur Verzierung werden alle Mittel der Goldschmiederei benutzt. Einige Altärchen, wie der zu Melk (1056—1075) (Fig. 214) und die vier im Mus. zu Darmstadt sind mit Elfenbein belegt, andere sind getrieben, mit Filigranstreifen und Steinen, auch oben besetzt, so dass man zweifeln kann, ob sie nicht mehr dem Prunk als dem Gebrauch dienten. Die rheinischen Arbeiten sind grossenteils emailliert. Der älteste,

[1]) J. B. Kaiser, diss. hist. eccl. de altaribus portatilibus, Jen. 1695. — A. Darcel, les autels portatifs, Ann. arch. XVI. 77—89. — Neumann, der Reliquienschatz etc. 122. — Otte I. 147. — B. Kleinschmidt, der ma. Tragaltar, Zs. chr. K. XVI. 299.

den wir kennen, ist ein Geschenk K. Arnulfs, gest. 899, an Emmeram, jetzt in der Reichenkapelle in München, auch dadurch einzig, dass auf der Oberseite ein Ziborienaufbau in zwei Geschossen mit goldenen Säulchen errichtet ist. Vorzüglich bemerkenswert für die Geschichte des Emails ist der Eilbertusaltar im Welfenschatz; er hat als Stein einen Bergkrystall mit untergelegter Miniatur (Rex gloriae), an den Wänden in Email die Apostel mit Credo und acht zum 2. Artikel gehörige Bilder, ausserdem 12 Propheten mit Sprüchen, am Boden in Email brun die Inschrift: EILBERTVS COLONIENSIS ME FECIT. Und nicht weniger bedeutsam ist der Altar im Dom zu Paderborn, welchen B. Heinrich v. Werl zum Andenken B. Meinwerks um 1100 stiftete, von dem Mönche „*Rogkerus de Helmwardeshusen*", dem vermuteten Verfasser der Schedula divers. artium gearbeitet. Und in der Tat ist an dem Werkchen eine Musterkarte „diversarum artium" niedergelegt: An den Langseiten je vier Apostel graviert, an den Schmalseiten drei in Email; Christus, Kilian und Liborius aber getrieben, oben die beiden Bischöfe und die vier Evangelistenzeichen, am Boden ein Bischof vor einer Kirche graviert, der Stein selbst mit Filigran- und Emailstreifen eingefasst, der Rand mit Edelsteinen besetzt. Und ganz ähnlich im Reichtum der Techniken ist der Gertrudisaltar vor 1119 im Welfenschatz, oben um den Porphyr die Stifterinschrift von feinstem Filigran eingefasst, an den Wänden Christus, Maria und Apostel, fünf Engel, vier Heilige in Rundbogen von Zellenschmelz, die Figuren vorzüglich in Goldblech getrieben. Ein anderer ebenda No. 22 aus dem 12. Jh. mit Zedernholz und einer Kalksteinplatte aus Bethlehem „de petra, super quam natus est Christus." Endlich sei noch der Reisealtar des hl. Willibrord in Trier genannt, mit Elfenbein- und Metallplättchen „roh byzantinischer, streng romanischer und gotischer Arbeit" bekleidet. Die Oberansicht eines Quedlinburger Tragaltars s. auf der Farbentafel No. 1. Was von Werken des späteren Ma. bekannt worden ist, kehrt wieder zur schlichten Bedürfnisform zurück.

7. Klappaltäre. Es ist nicht gerade erweislich aber sehr wahrscheinlich, dass beim Gebrauch der Tragaltäre auch Bildständer aufgesetzt wurden, welche nach Art der antiken und altchristlichen Diptychen zum Zusammenklappen eingerichtet waren. Es sind dies kleine Elfenbein- oder Goldschmiedearbeiten, aus einem mittleren und zwei seitlichen Flügeln bestehend, in der Mitte rund- oder spitzbogig oder giebelig überhöht und mit Figuren besetzt.



Fig. 215. Elfenbeinaltärchen in Kauern.

Die ältesten deutschen Sachen sind indes Kölner Arbeiten mit Grubenschmelz, das Andreasaltärchen im Dom zu Trier 12. Jh. mit je drei Szenen aus dem Leben des Apostels auf den Flügeln, die mittlere getriebene Figur im 17. Jh. ersetzt, ein anderes im Erzb. Mus. zu Köln. Auch das Kreuzreliquiar im Domschatz daselbst mit getriebenen Figuren auf einem Kelchfuss ist ein Triptychon. Dann um 1220 zwei Nachahmungen der Staurothek der Kaiser Constantin und Romanus, welche der Ritter Heinrich v. Ulmen aus Konstantinopel mitbrachte und dem Kloster Carden a. d. Mosel schenkte, die eine in St. Matthias b. Trier, die andere in Mettlach[1]). Dann häufen sich seit Ende 13. und im 14. Jh. in Anordnung und Stil sehr gleichartige Altärchen in Elfenbein, die wohl ausschliesslich der Privatandacht vornehmer Personen dienten, teils für eine niederrheinische, teils für eine nordfranzösische Schule in Anspruch genommen. In der Mitte meist Maria mit Kind, auf den Flügeln Engel oder Szenen des Marienlebens; einige ganz vorzügliche in den Sammlungen Lichtenstein, Oppenheim, Eltz, ein fünfflügeliges im Zither zu Halberstadt. Daneben steht eine

[1]) AUS'M WEERTH, das Siegeskreuz der byzant. Kaiser etc., Bonn 1866. Einen Ausschnitt des Originals s. auf der Farbentafel „Goldschmiederei" No. 3.

Gruppe mit der Kreuzigung und Passionsszenen und eine grosse Zahl von Diptychen, deren französische Herkunft nicht zweifelhaft ist (Fig. 215). Denn die späteren deutschen Produkte sind Metallarbeiten, Kölner Ursprungs mit Tiefschnittschmelz, das Hausaltärchen des Grafen Metternich, das sog. der Maria Stuart in der reichen Kapelle zu München Mitte 14. Jh., ein Tetraptychon im Dom zu Salzburg mit Passionsszenen. Dagegen andere in vergoldetem Silberguss oder in Treibarbeit, entweder ohne alle Fassung oder gleich Ostensorien auf Füssen wie das Klappaltärchen No. 63 im Welfenschatz 14. Jh. und ein sehr hohes im Schatz von St. Peter in Salzburg von 1494. Daneben traten auch zierliche Holzschnitzereien auf und einen grossen Anteil stellt die Tafelmalerei, voran die Kölner, welche mit ihrem mystischen Liebeskult recht treffend auf die gehobene schwärmerische Andacht der Zeit einzugehen verstand. Was die Renaissance und das Barock in Hausaltärchen geleistet hat, lässt sich nicht gut systematisieren, da die Liebhaberei der Besteller und die Virtuosität der Künstler zu unendlich variabeln Pro-

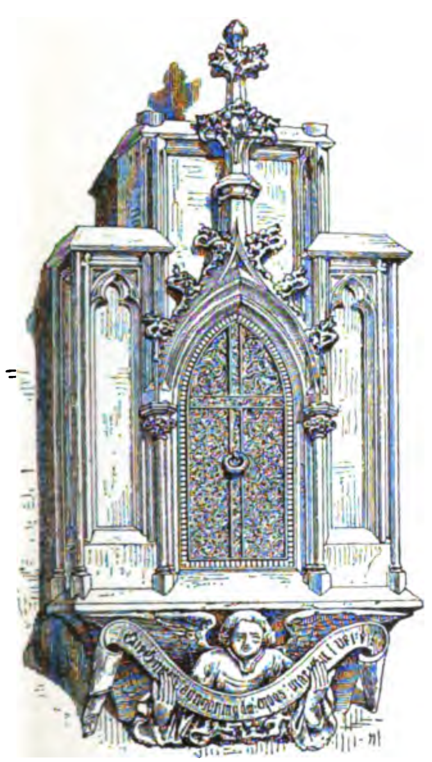




Fig. 216. Sakramentsschrank in Maria Stiegen.



Fig. 217. Sakramentshäuschen in Heinrichs.

dukten geführt hat. Ein vorzügliches Miniaturstück in Silber von Matth. Wallbaum aus Rudolphinischer Zeit bewahrt die Schatzkammer der Burgkapelle in Wien.

8. Das Sakramentshäuschen. Die Vorrichtungen zur Aufbewahrung des geweihten Brotes, der *sacra species*, haben sehr mannigfaltige Wandlungen durchgemacht. Aus der altchristlichen Gewohnheit übernahm man die eucharistische Taube, welche am Ciborium oder an einem Krummstab über dem Altar hing und an einer Kette herabgezogen werden konnte. Aber schon im 12. Jh. kennt man zwei andere Möglichkeiten, das Behältnis (*custodia*) über dem Altar und die Wandnische (*armarium*). Auch macht Kraus glaubhaft, dass der *Oculus*, ein

gegen den Kirchhof gehendes kreis-, drei- oder vierpassförmiges Fenster vereinzelt das Sakrament aufgenommen habe. Seit dem 13. Jh. ist indes die Wandnische in der Nordwand, gegenüber der Brotseite des Altars, schon feststehend. Und die Gotik schuf sogleich einen passenden Rahmen von angeblendeten Simsen, Säulchen, Fialen und Giebeln, der sich mit geringer Wandlung des Ornaments und der Profilierung zäh bis in das 16. Jh. gehalten hat (Fig. 216). Indes das Sakramentsschränkchen, das mit Holz ausgekleidet und mit eiserner Gittertür verschlossen war, trat bald aus der Wand in Gestalt eines Häuschens (*Gotteshüttchen, Fronwalm*) heraus, gliederte sich in einen pfeilerartigen Sockel, einen viereckigen, meist durchbrochenen und vergitterten Schrein und eine Krönung, die sich in mehreren Geschossen von Fialen und Giebeln bis zur Kreuzblume verjüngt. Der letzte Schritt war, dass das Häuschen den Zusammenhang mit der Wand ganz löste und frei in den Kirchenraum heraustrat (Fig. 217). Hierdurch war besonders der Höhenentwicklung Vorschub geleistet und das Ziertürmchen wird nun gern bis an das Gewölbe geführt oder mit umbiegender Spitze sogar „höher als die Kirch." Ganz selten sind Breitschränke mit wage- und senkrechter Fächerteilung, in der Oberpfarrkirche zu Bamberg 1395 und in St. Sebald zu Nürnberg, beide mit reichem Reliefschmuck.

Wir können den Bildungen im einzelnen nicht weiter nachgehen. Es ist überall ein unermüdliches Spiel mit den Elementen der Gotik, die wir bei der Fialen-, Fenster- und Bildhäuschenarchitektur kennen gelernt haben. Die Denkmäler sind noch in grosser Zahl vorhanden, Westfalen, Schwaben, vornehmlich die Alpenländer und Österreich stellen das Hauptkontingent. Eine neue Würze brachte Adam Kraft in dem Häuschen der Lorenzkirche 1496—1500 durch den reichen bildnerischen Schmuck herzu und der Ruhm dieses Wunderwerks reizte die Nachahmung zu neuem Eifer. Es ist deshalb gar nicht selten, dass neben ältere Wandhäuschen neue, glänzendere gesetzt wurden. In der Wiesenkirche in Soest und in Freckenhorst stehen deren drei. Manche haben sich mehr in die Breite entwickelt und umfassen mehrere Schränke, in denen offenbar auch andere Geräte und Gefässe aufbewahrt wurden. Das östliche Deutschland ist dagegen auffallend arm. In Backsteingegenden finden wir solche aus Holz geschnitzt oder aus Erz gegossen, das bedeutendste in der Marienkirche zu Lübeck 9.50 m hoch, von 1479.

Die Renaissance ist auf dem Wege der Miniaturtürmchen gern gefolgt, teils in jenem Mischstil, der die Konstruktion der Gotik noch bewahrte und nur die Details umformte[1]), teils mit strenger Durchführung ihrer Prinzipien, die einen Aufbau aus übereinandergesetzten Kästen ergaben (St. Georg in Köln 1556 mit Reliefs: Mannalese, Lebensbaum, Abendmahl). Und noch das beginnende Barock hat einige zierliche Werke hinterlassen; wir nennen als vorzüglich das in Waldhaupten von 1612 und das im Münster zu Bonn mit reicher Plastik 1619. Aber damit bricht die Entwicklung ab. Denn das Konzil zu Trient hatte bereits vorher verordnet, dass die Eucharistie in einem Tabernakel über dem Hochaltar aufbewahrt werde. Hier liess die Altarrückwand eine grössere Entfaltung nicht aufkommen und auch die Bestimmungen waren auf Einfachheit gerichtet: *Tabernaculum regulariter debet esse ligneum, extra deauratum, intus vero aliquo panno serico decenter contectum.* Den Kapuzinern ward selbst die Vergoldung erlassen.

9. Kredenz, Piscina und Wandschränke. Zur nächsten Ausrüstung des Altars gehört ein Kredenztisch, auf welchem die bei der Messe gebrauchten Gefässe niedergesetzt werden können. Er hat seinen Platz an der Epistelseite und kann aus Holz gemacht sein. Doch scheinen in älterer Zeit diesem Zwecke kleinere oder grössere Wandnischen gedient zu haben, die zuweilen wie in Pforte

[1]) G. JENNY, Sakramentshäuschen in Vorarlberg, Mitt. K. K. C. C. XXII. 80.

Giebelkrönung tragen. — Für die Waschung der Hände (*ablutio*) und die Reinigung der Gefässe war ferner ein Becken (*lavacrum, piscina*) (Fig. 218) nötig, das auf der Kelchseite frei stand *prope altare collocatur piscina seu lavacrum* (Durandus), wie solche als prächtige Säulchenständer romanisch in Amelunxborn, in Übergangsformen in Walkenried, taufsteinähnlich in St. Elisabeth zu Marburg erhalten sind. Auch sind sie wie die Weihwasserbecken an die Wand gehängt oder in dieselbe mit einer Abflussröhre nach aussen eingenischt. Die Nische ist rund- oder kleeblattbogig geschlossen, mit Ecksäulen (Riddagshausen). Dann wurde die Gliederung eines zweiteiligen Fensters mit Masswerk und Giebel nachgeahmt (Offenbach a. Gl. und Weissenburg), wobei das eine Abteil, welchem der Ausguss fehlt, als Kredenz diente. In Altenberg wurden die sieben Piscinen der Chorkapellen durch eine Wasserleitung von einer nahen Bergquelle gespeist. Auch in Sakristeien begegnet man häufig diesem Ausgussbecken, in Gestalt einer Säule in Kloster



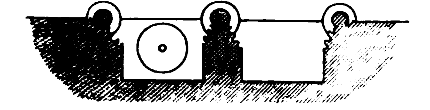


Fig. 218. Piscina in Weissenburg i. E.



Fig. 219. Südwand des Chores in Pforte.

Leubus, als Kessel in Marburg. Der Abfluss an der Aussenwand ist als Röhre oder Tierkopf gestaltet. Ähnlich wie der „Azmanus“ in Mainz und der Pulthalter in Naumburg ist eine Piscina in Jung St. Peter zu Strassburg entworfen: ein Diakon hält eine zur Ablution dienende Schüssel, aus welcher ein Abzugsrohr durch die Figur in den Boden geleitet ist. Seit dem 14. Jh. wurde indes die Ablution gleich am Altar mit Hilfe eines Kännchens und einer Schale (s. Messpollen) verrichtet und die Piscina ist vielerorten in Abgang gekommen oder wird als Abflussröhre des gebrauchten Wassers benutzt. Wie die Frühgotik alle Behältnisse in die nächste Wand unterzubringen suchte, so hat sie auch die Schränkchen für die heiligen Öle, ganz ähnlich wie die Sakramentsschreine gestaltet, in die Südwand des Chors oder bei Nebenaltären in den nächsten Mauerabschnitt verlegt und selbst Levitensitze (s. d.) finden sich in der Mauer ausgenischt (Offen-

bach a. Gl.); den besten Einblick in diese praktische Art gewährt der Chor von Pforte (Fig. 219).

II. Der Taufstein.

1. Mehr als ein anderes Gefäss ist der Taufstein vom Wandel des Taufritus abhängig gewesen[1]). Zunächst muss daran erinnert werden, dass nach altem Kirchenrecht lediglich der Bischof zu taufen ermächtigt war und dass daher in den bischöflichen Taufkirchen zu gewissen Taufzeiten Massentaufen vollzogen wurden. Dieser Brauch ist auch für Deutschland bezeugt und er mag sich im Missionsgebiet — Zeugnisse fehlen — bis ins 13. Jh. gehalten haben. Bei gesichertem Kirchenwesen gelangte aber das Taufrecht zunächst an die Mutter-, dann allgemein an alle richtig geweihten Kirchen, was man für den Westen schon für das 12. Jh. annehmen muss. Der Ritus schwankt von Anfang zwischen Untertauchen und Besprengung. Das (dreifache) Untertauchen (*trina immersio*) selbst Erwachsener wird unter Karl d. Gr. erwähnt, wo gelegentlich Taufen in Flüssen vorgenommen wurden; als Otto von Bamberg 1124 die Pommern in Masse taufte, liess er wassergefüllte Fässer in die Erde graben. Thomas Aqu. nennt es usus communis. Und vor allem bildliche Darstellungen der Taufe (Wessobrunner Kodex vor 824 in München, Cim. 2205, der Lütticher Taufstein 1112 und dann alle Legendarien) bis zum Ausgang des 15. Jh. zeigen den nackten Täufling in einer Kufe stehend. Andererseits spricht sich schon Walafried Strabo für blosse Begiessung (*non mergendo vero desuper fundendo*) aus und Synodalbeschlüsse folgen nach. — Die Kinder einzutauchen war noch zu Luthers Zeit an manchen Orten gebräuchlich und der Reformator billigt das als „*ein recht vollkommenes Zeichen*"[2]). Aber schon lange vorher begnügte man sich, das nackte, über den Taufstein gehaltene Kind zu übergiessen, im Lauf des 16. Jh. mehren sich die Stimmen und Verbote gegen die Taufe nackter Kinder; man begiesst nur den Kopf, wie das Rituale Romanum seit 1614 vorschreibt „*trina fusio super caput.*" Schliesslich ist nur die leichte Besprengung (*aspersio*) übrig geblieben. Diese Sätze erfahren durch den Befund der Denkmäler eine eigene Beleuchtung. Um dies gleich vorweg zu nehmen: Wir haben aus früher Zeit nur sehr wenig so grosse Becken, welche das Untertauchen eines Erwachsenen gestatten, die bei weitem grösste Zahl schliesst diesen Modus aus, ist aber für das Eintauchen von Kindern eingerichtet, daneben gibt es schon in romanischer Zeit so flache Schalen, in denen auch die Immersion von Kindern nicht vollzogen werden konnte. Andererseits ist aus den Denkmälern erweislich, dass die Infusio nackter Kinder noch bis ins 18. Jh. gebräuchlich war.

2. Die Einrichtung der alten bischöflichen Taufkirchen ist leider so gründlich zerstört, dass wir nur eine dürftige Vorstellung gewinnen. Einzig in derjenigen beim Dom zu Brixen steht der Taufstein noch erhalten in der Mitte, ein „weites und tiefes" Becken aus rotem Marmor. Dagegen hat Kraus in Lothringen zwei ländliche Baptisterien entdeckt: zu St. Afra b. Hirzbach ist ein kreisförmiger Brunnen von einer viereckigen Einfassung umgeben. „Man stieg auf drei Stufen zu ihm herab, rechts und links waren Sitzplätze"; in Schacheneck steht in der Mitte eine steinerne Kufe von 1.30 m Durchmesser. Dann findet sich in St. Ulrich im Schwarzwald eine ganz bedeutende, mehr breite als tiefe Schale mit Deesis, Rex gloriae und Aposteln in Arkaden geschmückt. Eine riesige Schale steht auch noch in der Vorkirche von Paulinzelle. Endlich ist im Museum zu Colmar ein Riesenpokal aufgestellt, der auf drei Stufen zu ersteigen ist, und in Gross-St. Martin zu Köln ist eine achteckige, antike Marmorwanne, angeblich von Leo III. 803 geschenkt, als Taufe benutzt: das wären die Denkmäler, die räumlich angesehen die Immersion Erwachsner gestatten würden.

[1]) Freisen, Taufritus in Schlesw.-Holst., hist. Jahrb. XXI.

[2]) Im Taufbüchlein von 1523: „*da nehme er das Kind und tauche es in die Taufe.*"

3. In romanischer Zeit ist nicht etwa die stetige Entwicklung eines Typs wie beim Kelch, sondern das friedliche Nebeneinander ganz verschiedener Formen festzustellen, ein deutliches Zeichen, dass man sich überall von einem beherrschenden Vorbilde verlassen fühlte und aus eigener Erfindung schöpfen musste. Es stehen nebeneinander der Kessel, die Kufe, der Pokal und die Schale. Dazwischen liegen mancherlei Übergangsformen.

a) Der Kessel, das Halbkugelbecken, behauptet entschieden den Vorrang. Wir finden ihn durchgehend in Oberdeutschland, am Rhein, in Sachsen und weiter im Osten und Norden. Die gewöhnliche Zier ist ein Rundbogenfries am Rande. Sehr variabel ist dagegen die Form des Fusses. Wir finden eine kurze Säule auf quadratischem Sockel oder eine attische Basis (vorzüglich schön mit Ecklappen n der Stiftskirche zu Zeitz) oder kauernde Löwen (aus Alpirsbach in Freudenstadt) (Fig. 220). Am Niederrhein findet sich eine geschlossene Gruppe dieser Art (Fig. 221). Es sind fabrikmässig hergestellte Becken auf einer mittleren und vier Ecksäulen ruhend, am Becken vier ornamentale Köpfe, meist aus schwarzem Namürer Marmor. Bei manchem ist sehr glücklich die Vorstellung erweckt, als hänge der Kessel frei zwischen den vier oder sechs Säulchen, z. B. in Wetter.



Fig. 220. Taufstein aus Altenstadt in Freudenstadt.

b) Die Kufe ist die zweite Hauptform, deren eigentliche Heimat in Westfalen zu suchen ist, im Grund nichts anderes als ein versteinertes Fass (Fig. 222). Auch hier ist der einfachste

Fig. 221. Taufstein in Andernach.

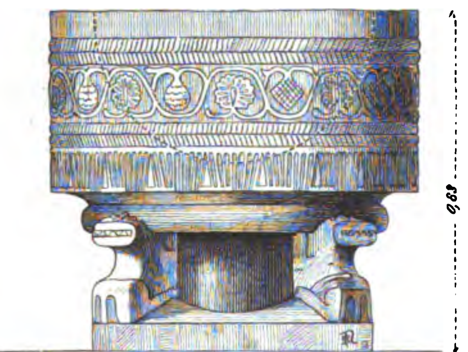


Fig. 222. Taufstein in Nordherringen.

Dekor ein Rundbogenfries, ein Zickzack- oder Laubgewinde am Rand, Arkadenteilung mit rohen plastischen Übungen am Leib, während der Fuss nicht weiter ausgebildet oder durch Köpfe oder Löwen gebildet ist. Weit ragt aus der Masse handwerklicher Produkte die Kufe in Lippborg und eine jüngere in Brechten mit trefflichen Skulpturen und Ornamenten des Übergangs hervor. Einfache Zylinder mit kindlichem Ornament auf Löwenfüssen finden sich um Osnabrück und in Ostfriesland

Auch in Hessen[1]), vereinzelt in Schwaben und Bayern findet sich die gestaltlose Kufe. In Sachsen befolgen die ikonographisch so interessanten Taufen in Gernrode und Merseburg u. a. dieselbe Form. Der Vorteil liegt einzig in der freien Fläche für bildliche Darstellungen.

c) Die Schale ist in Mitteldeutschland, in Franken, Hessen, Thüringen und Sachsen und sonst sporadisch verbreitet. Sie ruht auf einem Säulenschaft, der sich gewöhnlich nach oben etwas verjüngt. Schöne Beispiele: im Dom zu Magdeburg aus poliertem Marmor, in Kloster Vessra auf rautenförmig geriefeltem Schaft. In Altenbeuthen, Kr. Ziegenrück, hängt in der geringen Aushöhlung ein kupferner Kessel, 13. Jh., von 25 cm Durchmesser, welcher einen sehr reduzierten Taufritus voraussetzt.

d) Der Pokal ist eigentlich nur eine Weiterbildung des Halbkugelbeckens, welches nach unten eiförmig ausgezogen und mit einer Art Becherfuss verschmolzen wird. Ein rudimentäres aber recht gefälliges Beispiel bietet der Taufstein in Altenstadt, die volle Becherform mit Schaftring und ablaufendem Kelchfuss findet sich im Dom zu Halberstadt. Grobschlächtige Pokale sind besonders in Pommern heimisch.

Wie in der Form herrscht auch in der Verzierung eine weitgehende Freiheit. Die kirchlich lehrhafte und die volkstümlich phantastische Richtung stehen sich hier ganz besonders scharf gegenüber. So wird aus dem biblischen Bilderkreis ein kleiner, auf das Sakrament bezüglicher Cyklus ausgewählt, voran die Taufe Christi mit der Beziehung, „dass Christus den Jordan und alle Wasser geheiliget", der Tod und die Auferstehung Christi nach Röm. 6. 3, der Sündenfall und der Rex gloriä, auch Apostelreihen und biblische Bilder ohne näheren Bezug. Andererseits spricht sich jene dunkle Tiersymbolik aus. Wir sehen Drachen an einer Granittaufe zu Graudenz, Schweine auf einem Becken in Aldekerk b. Geldern, Löwen und Drachen in St. Katharina, eine ganze Sammlung unreiner Tiere im Dom zu Brandenburg, einen wilden Tierkampf an dem Steine in Freudenstadt aus Alpirsbach, wo vier tierüberfallende Löwen den Fuss bilden. Fratzenhafte Gestalten mit verzerrten Gesichtern schmücken das Becken im Dom zu Limburg. Bei aller Zurückhaltung gegen die Ausdeutung solcher Erfindungen — wir kommen unten darauf zurück — wird man doch zugeben können, dass der Gedanke des Exorcismus, die Austreibung der Sünden und Dämonen, das Leitmotiv der Darstellungen ist. Löwen als Füsse oder Säulenträger sind dagegen ein ganz allgemeines Motiv, das auch sonst in der Architektur viel benutzt wird.



Fig. 223.
Taufstein in Unna.

4. In gotischer Zeit geht allmählich der Reichtum der Bildungen zurück und die Pokalform gewinnt immer entschiedeneres Übergewicht. Nur, dass sie sechs- und achtkantig gestaltet, der Knauf und Fuss feiner gegliedert und ebenfalls vieleckig dargestellt wird (Fig. 223). Der Dekor wird durch einen Spitz- oder Kreuzbogenfries am Rande bestritten. Daneben findet sich noch weitverbreitet eine gotisch motivierte Fortbildung der Schalenform, wobei aber die Schale als polygone Platte erscheint, durch straffe Einziehung in den glatten oder säulchenbesetzten Schaft übergeleitet oder auf einem prismatisch nach unten verjüngten Fusse. Dass mit wachsendem Eifer die geläufigen Zierformen der Gotik, die Blendmasswerke, Eckfialen, Lilienfriese und Stabverschlingungen sich um die Grund-

[1]) Ph. Dieffenbach, ma. Taufsteine (in Hessen), Arch. f. hess. Gesch. u. Alt. VI. 225—42.

form lagerten, auch in den Blendbögen und Schaftnischen Relief und Standfiguren angebracht wurden, braucht nicht besonders bemerkt zu werden. Die Kleinarbeit ist aber niemals annähernd so weit wie beim Sakramentshäuschen gediehen, offenbar weil die Rücksicht auf die Gebrauchsfähigkeit dem Übermut gewisse Schranken zog. Dagegen findet sich im Münster zu Ulm ein schöner Überbau, ein Steinbaldachin zwischen drei Säulen gespannt und in St. Severi zu Erfurt ein luftiges Gehäuse auf acht Säulchen in glänzender Filigrangotik von 1467. Als Kuriosum möge eine rohe, achteckige Holztaufe von 1538 in Zella b. Mühlhausen i. Th. erwähnt werden.

5. Die Erztaufe (Fünte). Ein starkes Kontingent der Taufsteine stellen die aus Bronze oder Messing, seltener aus reinem Kupfer oder Zinn gegossenen Becken, welche zwar durch den Handel sporadisch über ganz Deutschland verstreut vorkommen, recht volkstümlich aber nur im norddeutschen Flachland vom 13.—16. Jh. geworden sind; ein Ersatz für den fehlenden Haustein und darin der Backsteingotik vergleichbar. Und wie so oft die Inkunabeln eines Kunstzweiges zugleich die Höhepunkte desselben bilden, so sind auch die beiden ältesten Erztaufen von nie wieder erreichter Schönheit. Die erste ist aus dem Kloster Orval in die Bartholomäuskirche zu Lüttich gelangt, 1112 durch Lambert Patras von Dinant gegossen. Sie zeigt noch die Form der Kufe, durch schlichte Simse in zwei Abschnitte zerlegt, im unteren die Vorderleiber von 12 Rindern, welche in Erinnerung an das eherne Meer 1. Kön. 7. 25 den oberen zu tragen scheinen; daran in geschicktem Halbrelief die bezüglichen Szenen: Predigt des Täufers, Taufe der Zöllner, Taufe Christi, des Hauptmanns Cornelius und des Philosophen Craton, alles frei und zwanglos komponiert wie an den Bernwardstüren, aber mit einem Adel der Form und Empfindung, die für diese Zeit rätselhaft gross ist wie jener der Vincentiustafeln in Basel. Das zweite, in seiner Wirkung viel wichtigere Denkmal ist das Becken im Dom zu Hildesheim um 1230[1]) (Fig. 224). Hier ist zunächst die Grundform gefunden, welche für die Folgezeit einfach Gesetz wurde, der zylindrische Kessel, von vier Figuren getragen und mit einem kugelförmigen



Fig. 224. Fünte im Dom zu Hildesheim.

[1]) A. Bertram, das eherne Taufbecken im Dome zu Hildesheim, Zs. chr. K. XIII. 129, 161.

Deckel verschlossen. Die Träger sind hier die vier Paradiesesflüsse, charaktervolle Männer mit fliessenden Urnen. Am Kessel in meisterhaftem Flachrelief das Widmungsbild, der Durchzug durch das rote Meer, durch den Jordan, Taufe Christi; am Deckel die Charitas, die Rute Aarons, der Kindermord und die Salbung der Füsse Jesu durch Magdalena, Luc. 7. 37.

In der Folge ist weder der grosse Stil noch die sinnvolle Beziehung des Bildschmuckes festgehalten. Am nächsten steht die Taufe der Marienkirche in Rostock 1290. Hier sind die vier Träger mit Urnen als Terra, Aqua, Aer, Ignis bezeichnet. Am Kessel schon eine Fülle von 32 Szenen aus dem Leben Jesu in zwei Streifen durch Kleebogenarkaden getrennt, am spitzen Deckel Himmelfahrt, Taufe, 10 Jungfrauen, auf dem Knauf ein Adler[1]). Diese kleinliche Überfüllung findet sich schon an dem etwas älteren Becken im Dom zu Bremen[2]), dessen Kessel von Löwenreitern getragen wird. Sonst kommen als Träger auch die Evangelisten (St. Gotthard in Brandenburg) oder junger Mönche (St. Marien zu Wismar), Engel (in Gadebusch 1450), kauernde oder aufgerichtete Löwen, dann überhaupt bedeutungslose kniende oder stehende Männer, halbnackt oder in Bürgertracht, zuletzt einfache Tierbeine vor, im Dom zu Würzburg 1279 ein gotisches Gerüst. Manchmal ist unter die Mitte des Kessels noch eine Stütze in Glockenform eingefügt (St. Gotthard in Brandenburg, St. Nicolai zu Rostock). Eine Vorrichtung zum Erwärmen des Taufwassers findet sich an der Sebalder Fünte in Nürnberg, sonst gewöhnlich im Boden das Loch zum Ablassen des Wassers. — Die Fünten des 14. und 15. Jh. sind fast ohne Ausnahme handwerksmässige Leistungen der Topf- und Grapengiesser. Sie zeigen den raschen Verfall des Geschmacks. Bald sind die steifen Figuren ohne Umrahmung angeklebt, bald das Rahmenwerk ohne Figuren und oft ist auf jeden weiteren Dekor verzichtet. Immerhin haben sie die sonst in Deutschland perhorreszierte Sitte bewahrt, dass der Stifter, der Giesser und das Datum inschriftlich genau angegeben werden. Unsere Kenntnis von Künstlern wird freilich dadurch nicht vermehrt. Weit über dem Durchschnitt, auch durch den sinnreich entworfenen Ständer, steht das Werk Hermann Vischers in der Stadtkirche zu Wittenberg von 1457 (Fig. 225) mit den vier Evangelisten und den Aposteln, ein Vorspiel des Sebaldusgrabes. — Im Böhmerland sind seit dem 15. Jh. glockenförmige Zinntaufen auf geschwungenen Füssen Mode, eine der schönsten in Leitmeritz von 1521[3]).

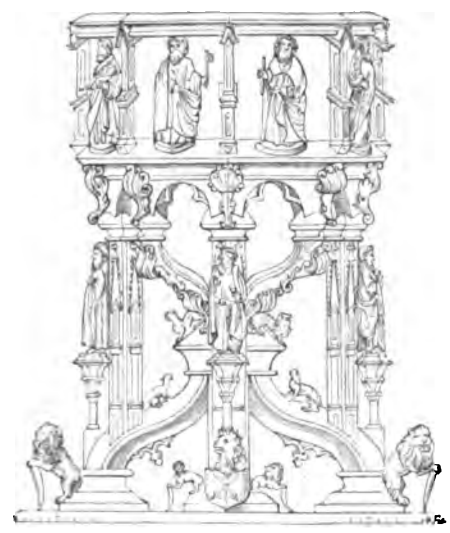


Fig. 225. Fünte in Wittenberg.

6. Renaissance- und Barocktaufen. Im 16. Jh. hat das gotische Kelchmotiv noch die Vorhand, nur dass die Zierformen durch Beschlägmuster, Kartuschen und Arabesken, die Simse durch Eierstäbe, Perlschnüre u. dergl. ersetzt wurden. Am Becken finden wir wieder biblische Szenen in dem figurenreichen, formgewandten Hochrelief, wie er dieser Zeit eigen ist, und es wird allmählig ein typologischer Cyklus feststehend: die Sintflut, der Durchzug durch das rote Meer und der Bundeslade durch den Jordan, Naemanns Waschung am Jordan, die Taufe Christi, der Kinderfreund und die Taufe des Kämmerers. Derartige z. B. in Freiberg von Hans Walter, im Dom zu Erfurt, in der Marienkirche zu Danzig 1580, in Ahlefeld 1588 von Michel

[1]) SCHNEIDER im Anz. f. Kunde d. Vorzt. 1880, 280. SCHLIE in Zs. chr. K. VII. Heft 4.

[2]) MÜLLER, der Taufkessel im Dom zu Bremen, Brem. Jb. VI. 1.

[3]) Zinngusswerke in Böhmen, Mitt. K. K. C C. V. 75, XIX. 105.

Diebler, in Flensburg, in Bückeburg von Adrian Fries 1615; Bronzegüsse mit gotischen Reminiszenzen z. B. in der Marienkirche in Wolfenbüttel 1571 von Curt Mente und in St. Michael zu Hildesheim 1618 von Dietrich Mente. Mit prächtigem Holztabernakel in St. Jürgen zu Wismar von 1649. — Im Barock kommen zwar Steintaufen in der alten Kelchform mit reichen Fruchtgehängen, Festons, Engelsköpfen und Beschlägen noch zahlreich vor. Die Arbeit geht aber mehr und mehr in die Hände des Tischlers und Holzschnitzers über, welche subjektiven Erfindungen nachgebend die hergebrachte Form sprengen (Fig. 226). Wir finden nun Taufen aus Pflanzenstengeln aufgebaut mit Tulpenbecken, oder eine freie Schale, Muschel von einem Engel getragen oder das Becken auf den Häuptern von Johannes und Christus ruhend, andererseits Gestelle im richtigen Möbelstil mit Hermen oder gedrehten Säulchen und geschwungenen Tischbeinen. Die klassizistische Aufklärung hat dann ein Ding eingeführt, welches einem Rauch- oder Nähtischchen zum Verwechseln nahe kommt. Was gelegentlich die Dorfkünstler in reinen Vogelkäfigen oder Holzfässern geleistet haben, das kann nur sehr trübe Gefühle erwecken. In der katholischen Kirche ist dem Taufstein ein monumentaler Charakter dadurch erhalten geblieben, dass er das geweihte Wasser für ein ganzes Jahr aufnehmen soll und auch seinen alten Platz am Eingang der Kirche bewahrt. J. Müller bestimmt, dass der Taufstein „wo nit aus Marmor jedoch sonsten auss einem festen guten und nit schwamechtigen Stein gemacht sei, damit das Wasser (das am Oster- oder Pfingstabend geweiht wird) nit austropfe; darf auch mit bleiern oder Zinnkessel gefüttert werden, soll mit einer Decke verschlossen und mit einem Geländer eingefasst sein.“ In der evangelischen Kirche wurde er dagegen schon seit dem 16. Jh. in den Altarraum versetzt und da er hier den freien Verkehr zumal bei Kommunionen leicht empfindlich stört, so erwachte das Bedürfnis nach dem transportablen Gerät. Eine Auskunft war der Taufengel, der die Schale in der Hand oder auf dem Haupte trägt und an einem Seile in die Höhe gezogen und herabgelassen werden konnte, im 18. Jh. überaus beliebt. Die Auffassung der Figur ist meist sinnlich und süsslich, die Arbeit oft virtuos und das Holz bunt bemalt; vereinzelt besteht die Einrichtung noch heutzutage. — Schliesslich fehlen auch Erzgüsse, getriebene Ständer aus Kupfer, selbst gebrannte Tontaufen mit Figuren und Porzellanbecken nicht ganz.



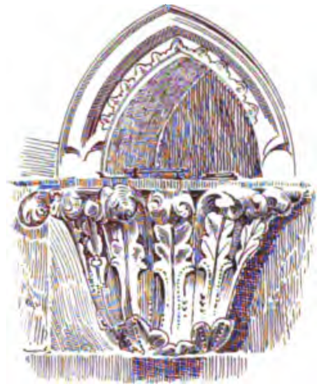
Fig. 226. Barocker Taufstein.

Vergitterungen und Schranken sind nicht allgemein üblich, aber doch schon im ausgehenden Mittelalter nachweisbar. Es sei nur an die schmiedeeiserne, aus geflochtenen und geknoteten Tauen gebildete Umzäunung der Fünte in St. Marien zu Rostock erinnert. In den Nordseelanden ist man später dazu gelangt, die Taufe nicht nur mit reichgeschnitzten Holzschranken zu umgeben, sondern sie vollständig in einen hölzernen Renaissancebau wie in ein Brunnenhäuschen einzuschliessen. So die achtseitige Umwandung in St. Nikolai zu Rostock von 1589.

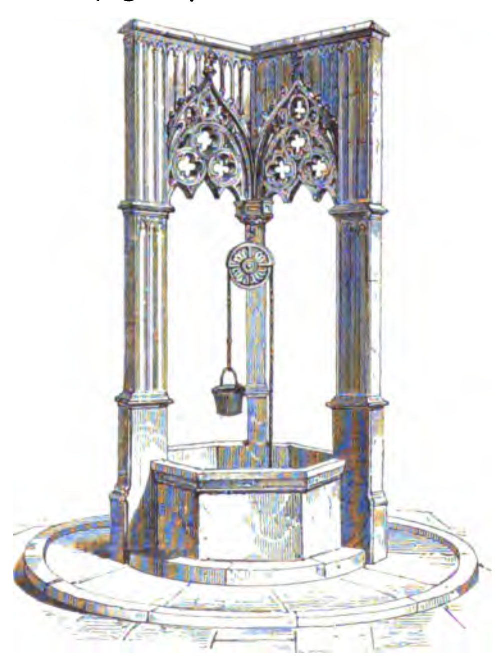
Auch der Taufstein verlangte einen Kredenztisch, auf welchem der Täufling aufgebunden und entkleidet werden konnte. Aus älterer Zeit sind solche nicht erhalten, aus dem 18. Jh. aber noch in vielen Kirchen Thüringens z. B. in Ziegenhain bei Jena, oft noch mit dem aufliegenden, der Kirche gehörigen Kissen. — Über Taufschüsseln s. u. Doch sei hier des einzigen erhaltenen

Schöpfgefässes gedacht, welches zum Übergiessen diente[1]). Es ist ein Stück Jagdhorn aus Elfenbein mit Metallrändern im bayrischen Nat.-Mus.

6. Weihwasserbecken (*piscina, lavabo*), den Taufsteinen sinn- und oft auch formverwandt, werden am Eingang neben der Tür oder am ersten Pfeiler angebracht, um den Eintretenden Gelegenheit zur Besprengung zu geben. Die ältere Zeit ist wieder ungemein erfinderisch gewesen. Gleich der älteste Stein, vielleicht noch karolingisch, aus Seligenstadt nach Darmstadt gelangt, zeigt einen Diakonen, der das Becken hält, aus Marmor. Auf dem Kirchhof zu Lienz stehen zwei Becken auf tierüberfallenden Löwen. Mehrfach kommt dann eine kurze Säule mit ausgehöhltem Würfelkapitäl vor (St. Maria im Kapitol). Beliebter wurde aber die Form des Wandkonsols, wofür die St. Peterskapelle in Fulda ein frühes Beispiel, 11. Jh., mit Tauornament und der Inschrift: GVNDBLAHVS darbietet. Musterhaft ist das Becken in St. Marien zu Gelnhausen, als Blütenkelch gestaltet vor einer hübsch umrahmten Nische (Fig. 227). Anderwärts ist eine Halbsäule darunter gesetzt. In Maursmünster wird das Becken an einem Pfeiler von zwei Tauben gehalten, darüber ein Baldachin. Im Münster zu Ulm ist das Becken rund um den Fuss einer Säule gezogen.


Fig. 227. Becken in Gelnhausen.

In der neueren Zeit findet sich fast ausschliesslich die Muschelkonsole oder ein kupfernes Kesselchen, das an einem Wandarme hängt. Konsolsteine, welche ohne Höhlung in der Nähe von Türen aus der Wand ragen (Dom in Naumburg), dienten wohl auch als Untersatz von Kupfergefässen. In manchen Kirchen stehen grosse kupferne Kessel, schlicht mit Buckeln getrieben, in denen ein Vorrat zur gelegentlichen Erneuerung des Weihwassers aufbewahrt wird.


Fig. 228. Ehem. Brunnen im Münster zu Strassburg.

7. Brunnen (*putei, fontes*) in Kirchen sind eine etwas ungewöhnliche Erscheinung, deren Anlass nicht immer klar und eindeutig ist. Teils nötigte wohl der Baugrund, eine vorhandene oder beim Grundgraben aufgehende Quelle zu fassen, teils mochte ein für wundertätig geltender Brunnen geradezu den Bauplatz bestimmen, wie es bei der Clemenskirche in Werden (im Volksmund Bornerkirche, ecclesia de fonte genannt) und beim „Kiliansbrunnen“ mit heilkräftigem Wasser in

[1]) Sacerdos super verticem pueri ter infundat aquam cum pelvi vel alio mundo vase et honesto (Synode von Lüttich 1287). Das Gefäss wird sonst auch bachinus genannt.

der Krypta des Niedermünsters zu Würzburg wahrscheinlich ist. Man hat aber auch Schöpf- und Laufbrunnen künstlich angelegt resp. hergeleitet, um das beim Kirchendienst erforderliche Wasser am Orte zu haben.

So hatten die Cisterzienser in Altenberg eine Wasserleitung angelegt, aus welcher nicht nur die Priscinen der Chorkapellen, sondern auch ein Springbrunnen im Südkreuz gespeist wurde, der 1812 abgebrochen wurde. Man wird zugeben müssen, dass das Plätschern des Wassers die Andacht in heissen Sommern erfrischen kann, wie das auch der neuerdings schnell verbreitete Kult der Maria v. Lourdes in ihrer plätschernden Tropfsteingrotte beweist. Ein fliessender Laufbrunnen ist noch gangbar im Nordkreuz des Domes zu Augsburg ohne künstlerische Fassung; dagegen im Chorumgang des Domes zu Freiburg sind an einem Engelpfeilerchen übereinander zwei schöngegliederte Schalen angebracht, ein Werk von Theodosius Kauffmann von 1511. Bei den Schöpfbrunnen war zunächst eine Umfriedigung (*margella*) anzubringen, darüber erhob sich in Strassburg (Fig. 228) ein Steingalgen mit drei Schenkeln, daran das Schöpfrad lief (längst abgebrochen), im Regensburger Dom ist der Brunnen zu gleichem Zwecke mit einem Tabernakel überbaut, geschmückt mit den Statuen „Christus und die Samariterin“, 1500 von Matth. Roritzer.

III. Die Kanzel.

C. A. Meckel, ma. Steinkanzeln, Zs. chr. K. XV. 339. — A. Hartel, Altäre u. Kanzeln, Berl. 1897.

1. Wie schwer die Predigt um das Daseinsrecht im Betriebe des katholischen Gottesdienstes hat kämpfen müssen, davon legt die Geschichte der Kanzel ein deutliches Zeugnis ab. In Land- und kleineren Stadtkirchen hat man in früherer Zeit wohl nie an das Gerät gedacht. Und von allen Kathedralen hat nur das Münster zu Aachen einen „Ambo“ aufzuweisen. Es ist dies inschriftlich ein Geschenk Kaiser Heinrichs II., kleeblattbogig im Grundriss, Holz mit getriebenem Goldblech überzogen und reich mit Elfenbeinen, Edelsteinen und Emailen besetzt. Die doppelten, niedrigen Brüstungen an den Pfeilern des Chorbogens in Liebfrauen zu Halberstadt und an der Abschlussmauer einer Kapelle in Windisch-Matrei sind ganz sicher keine Kanzeln gewesen. Die ersten Beispiele, deutlich an italienische Vorbilder angeschlossen, finden wir um 1230—40 in Verbindung mit Lettnern. Es ist die musterhaft disponierte Kanzel in Wechselburg (Fig. 229), ein viereckiger Balkon mit kräftigen Simsen, von Säulchen eingefasst und von Säulchen getragen, in den Feldern die Reliefs der Deesis, der ehernen Schlange, des Opfers Kains und Abels und der Opferung Isaaks. Sie stand erst inmitten des Lettners und ist später an einen Langhauspfeiler versetzt. Ebenso stand die schon oben beschriebene Kanzel der Neuwerkskirche in Goslar über dem Laienaltar in der Lettnerwand. Dann folgt die Kanzel in Bücken, an einen Vierungspfeiler angelehnt, die Brüstung durch Säulchen abgeteilt, mit Blendbögen gefüllt, am Rand ein schönes Laubgesims, als Stützen drei Spitzbögen auf zierlichen Säulchen. Einfacher ist die halbrunde Steinkanzel an der Brüstung zu Wieprechtshausen. Freilich ob darauf gepredigt wurde, ist sehr fraglich.

2. Die Monumente setzen gerade für die Zeit (1250—1350) aus, in welcher die deutsche Predigt ihre Schwingen entfaltete und die Dominikaner ihre Predigtkirchen bauten. Da sich gerade bei ihnen keine Spur einer feststehenden Kanzel findet, so kann man nur annehmen, dass sie wie ihre Ordensgenossen in Italien sich trag- oder fahrbarer Predigtstühle bedienten. Je mehr nun auch bei Pfarrkirchen eigens dazu berufene Prediger (Praedicanten) angestellt wurden, so begann

man allmählig und vereinzelt an feste Kanzeln zu denken. Denn diese sind noch im 15. Jh. recht selten, nur auf grosse, städtische Kirchen beschränkt. Bezeichnender Weise griff man nicht auf jene älteren Vorlagen, die im Steinstil entworfen waren, zurück, sondern gab sich beim Tischler in die Lehre, ein entscheidender Schritt für die Zukunft des Möbels. Die Kanzel ist von dieser Abhängigkeit nie losgekommen. So steht auch die Form von Anfang fest: eine Brüstung aus sechs Seiten des Achtecks konstruiert, wird so in einen Pfeiler des Schiffes eingebunden, dass die untergeschobene dünne Säule mehr nur dekorativ funktioniert. Das Rand- und Fussgesims, die Trennungsglieder (Säulchen oder Fialen) der Brüstung, die hängenden Simse unter derselben, die Detaillierung des Trägers



Fig. 229. Kanzel in Wechselburg.



Fig. 230. Kanzel in St. Wendel.

werden dem fertigen Formenvorrat der Gotik entnommen (Fig. 230). Nicht einmal der Schalldeckel ist eine Neuerung. Man führte ihn in dem gewohnten Feinstil der Baldachine und Sakramentsschreine aus. In St. Martin zu Landshut 1422 geht der Aufgang und die Treppe durch den Pfeiler hindurch, sonst ist die Stiege um den Pfeiler gewunden, das Geländer in Felder geteilt, manchmal wie in Villingen mit Reliefs verziert. Als Stützen oder an denselben finden sich die Figuren von Moses, Simson, Adam und Eva, während in den Feldern der Brüstungen fast regelmässig Christus, Maria oder der Titelheilige in der Mitte, die vier Evangelisten oder Kirchenväter zur Seite erscheinen.

Als vorzügliche Meisterwerke seien genannt die Kanzeln in St. Stephan zu Wien von Anton Pilgram 1505—12, im Münster zu Strassburg von Hans Hammerer 1485—87, zu Ulm von Burk-



Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer. Verlag von Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzig.

Kanzel in St. Andreas zu Hildesheim.

hard Engelberg 1505, deren Holzschalldeckel von Jörg Syrlin d. J. 1510, zu Regensburg 1510, zu Stuttgart, Tübingen und Urach, zu Kiedrich, Moselweis, Münstermaifeld und St. Wendel, zu Freiberg, Merseburg, Leipzig u. a. m. Eine sehr geräumige, Holz bemalt, von 1406 abständig und ohne Stütze im Dom zu Naumburg, aus Eiche geschnitzt aus Kams im Mus. Schwerin, andere mit Flachschnitzerei in Westfalen (Huckarde).

3. Aussenkanzeln. Wie die Deutschen ihre öffentlichen Angelegenheiten gern unter freiem Himmel verhandelten, so war die Predigt im Freien nichts Ungewöhnliches und welcher Dom hätte die Zehntausende fassen sollen, die sich um die grossen Bussprediger wie Nicolaus v. Kues und Johannes Capistranus sammelten? Zudem strömten bei Kirchenfesten und an Wallfahrtsorten immer unberechenbar grosse Massen zusammen, denen gepredigt und Heiligtümer und Reliquien gezeigt werden mussten. So konnten die Baumeister eine Zeitlang im Zweifel sein, ob die Kanzel nicht vielmehr an die Aussenseite, nach dem Kirchhof oder dem Markte zu gehöre. Jedenfalls sind aus dem 15. Jh. fast ebensoviele Aussen- wie Innenkanzeln erhalten, zu Creglingen, Kiedrich, Christenberg, Laudenbach, an der Marien- und Deutschherrnkirche zu Würzburg, an St. Leonhard in Frankfurt, an der Johanniskirche in Saalfeld („Tetzelkanzel"), der Kreuzkirche in Gera, an der Cavate beim Dom zu Erfurt, eine Missionskanzel zu Tremmen, zu Buttstädt i. Th. noch neuerlich für Leichenreden benutzt. So richtige Wallfahrtskanzeln finden sich in den österreichischen Ländern, in Steiermark zu Murau, zu St. Marien und St. Lambrecht. Das grösste derartige Denkmal scheint der „heyltum stuell" bei St. Stephan in Wien gewesen zu sein, 1483 erbaut und 1792 abgetragen, eine über die Strasse gehende Torhalle mit einem Oberbau, aus dessen Fenstern je zwei Kleriker dem ringsumsitzenden Volke die Reliquien zeigten. Diesem Zweck diente wahrscheinlich auch „der Schneck" im Thomaschor des Münsters zu Konstanz 1438, ein sechseckiges Treppengehäuse mit reichem Statuenschmuck und kanzelartigem Unterbau. Die evangelische Kirche hat auf diesem Gebiet bloss die Friedhofskanzeln aufzuweisen, die oft erwähnt werden, aber meist abgetragen worden sind. S. o. S. 176.

4. Die Renaissance ist die eigentliche Blütezeit der Kanzelbauten. Man kann sagen, dass im 16. und 17. Jh. das künstlerische Interesse vorwiegend auf diesen Gegenstand gesammelt war und dass es, zumal in evangelischen Kreisen, selbst für kleine und arme Kirchen eine Ehrensache war, die Stätte, von der das lautere Evangelium verkündigt wurde, so glänzend als möglich herzustellen. Die oben bezeichnete gotische Konzeption erlitt zunächst keine Umbildung, da sie durchaus praktisch war und sich mit den Elementen der Renaissance recht gut vereinigen liess. Wir finden also die Brüstung durch Säulchen oder Hermen oder Pilaster mit freien Figuren gegliedert, in den Feldern rundbogige Blendnischen, das obere und untere Gebälk in der Weise antiker Architrave gegliedert und verkröpft, als Ständer eine Balustersäule mit jonischem oder korinthischem Kapitäl oder wie früher auch Figuren, besonders Moses mit Gesetztafeln, oder Petrus, Engel etc. Wenn die Felder nicht einfach mit Beschlägmustern gefüllt oder bemalt werden, entfaltet sich an ihnen wie an den Treppenwangen die Heilsgeschichte des neuen Testaments in einigen Szenen der Kindheit und Passion Christi in jenem breiten, epischen, figurenreichen Hochrelief, dessen wir öfters rühmend gedachten. Natürlich wird auch der Schalldeckel entsprechend umgeformt und in aufeinander gesetzten Säulchenbaldachinen mit mancherlei Figurenschmuck aufgebaut. Neben den Steinwerken treten dann Holzschnitzereien mehr hervor und hierin sind es namentlich die Nord- und Ostseeländer, die eine unabsehbare Fülle gediegener und geschmackvoller Werke hervorgebracht haben. Es können aus dem riesigen Schatz der Denkmäler nur einige der vornehmsten namhaft gemacht werden.

Im Dom zu Halle von 1526, zu Kamp 1535, viereckig mit Donatorenreliefs, in der Marienkirche zu Zwickau 1538, zu Freiberg i. S., wo als Stütze ein Bergknappe erscheint, in der Kreuzkirche zu Gmünd, Holz 1551, zu Villach von 1555 auf einer Wurzel Jesse, zu Kuttenberg 1560 von Mstr. Leipolt in Mischstil, im Münster zu Freiburg 1561 von Georg Kempf, im Dom zu Trier die mehrfach genannte prachtvolle Steinkanzel von Ruprich Hoffmann 1572, im Dom zu Königsberg 1580, in der Magdalenenkirche zu Breslau 1579, in der Pfarrkirche zu Güstrow, in der Petrikirche zu Rostock 1588 von Rudolf Stockmann aus Antwerpen, in St. Jakob das. 1582, in St. Marien von 1575, Schloss Gottorp 1667, Flensburg 1679, Gettorf 1598, Eckernförde, Westensee, Gikau 1591, Büchen, St. Nikolai in Kiel. Viele von diesen haben schon eine besondere Eingangstür in prächtigem Rahmen, eine Einrichtung, die dann im 17. Jh. nicht mehr fehlen darf. In dieser Zeit setzt nun die Spätrenaissance mit noch flüssigeren und volleren Formen ein, das Ornament wird knorplig, der Figurenschmuck aufdringlich. Wir nennen nur beispielsweise die Kanzeln in Salzburg 1612, in Wolfenbüttel (Marienkirche) 1621, bei den Minoriten und Jesuiten in Köln, in St. Martin zu Braunschweig von 1634, als Beispiel zierlichster Tischlerei die Kanzel in St. Andreas zu Hildesheim 1642 (siehe Tafel), in Peterpaul zu Zittau 1668 von Georg Bahns und Hans Bubenik.

5. Im Barock und vollends im Zopf löst sich die architektonische Form langsam auf. Es tritt dies am deutlichsten in der Brüstung zu tage. Die Säulchen, die geraden Wände und Felder, die Gesimse fallen weg. Es wird ein mehr runder, aus- und eingebogener Korb im Kontur einer Lilie oder Tulpe konstruiert, der am besten freihängend, ohne Stütze wirkt. Die Figuren und Szenen verlieren ihren Platz; dafür werden gefährlich freihängende Engel angeklebt. Auch der Schalldeckel geht in einen weich- und regellos geschwungenen Thronhimmel, manchmal mit unförmlichen Wolken, Engeln und Putten überhäuft über, dessen Krönung meist ein Strahlenbündel bildet. Als ein Bravourstück dieser Art sei nur Schlüters Marmorkanzel in St. Marien zu Berlin von 1703 genannt, deren Korb zwei schreitende Engel an Voluten zu tragen scheinen. Die Barockkirchen des Südens bieten überall ähnliche Beispiele, an denen sich die schrankenlose Freiheit von jedem Linien- und Formzwang ausspricht. S. Fig. 140, 142, 156.

IV. Das Gestühl.

C. Riggenbach, die Chorstühle des Ma. vom 13.—16. Jh., Zs. chr. A. u. K. II. 161 und Mitth. K. K. C. C. VIII. 220. 245. — J. Sighart, die Chorgest. des Ma. i. Bayern ebd. VI. 106. — Harrer, das Chorgest. der Kathedr. zu Freising 1847. — Reitz, das Chorgest. des Doms zu Köln, Dresd. o. J. — Meyer, das Chorgest. v. St. Martin zu Landshut, Münch. 1863. — H. Lehmann, die Chorst. in der ehem. Abtei Wettingen, Zürich 1900.

1. In der alten Kirche umgaben die Apsis steinerne Priestersitze mit dem Stuhl des Bischofs (*cathedra*) in der Mitte, wie es noch in dem Riss von St. Gallen angedeutet ist. Auch im Münster zu Aachen finden sich auf der Empore und in den Kapellen schlichte Steinsitze und in der Dechanteikirche zu Kaurzim i. Böhmen sind noch in frühgotischer Zeit je neun Sitze in die Chorwände eingenischt und durch Säulchen getrennt. Aber wie der Titurel richtig bemerkt *„daz gesteine git in winter vrost mit tufte Küle“* und man musste darauf denken, die südlichen Steinsitze durch Holzgestühl zu ersetzen. Ebenfalls auf dem St. Galler Riss sind im Querhaus mehrere Reihen von Betstühlen *(formulae)* aufgestellt, im 11. Jh. wird von Chorstühlen (*stalla*) mit Miserikordien erzählt. Die ältesten Reste, die wir

kennen, gehen indes höchstens auf 1250 zurück, im Dom zu Ratzeburg, im Kloster Ivenak i. M. und in Loccum, 1275 geweiht. Es sind dies sehr derbe und massive Stühle mit Klappsitzen zwischen starken Trennungswänden, in der Formgebung noch ganz romanisch. Dicht daneben treffen wir schon Stühle, in denen die abgeklärte Gotik voll zu Worte kommt, das grosse, aus zweimal neun Klappsitzen bestehende in der Alexanderkirche zu Eimbeck 1288 und kleinere Sitzreihen in Seligenpforten, in den Domen zu Xanten und Naumburg und Reste in Neu-Ruppin.

Der allgemein festgehaltene Typ ist nun folgender Art. Etwa 6—10 Einzelsitze werden zu einem Stück vereinigt (Fig. 231), beiderseits durch Wangen, rückwärts durch das Dorsale, vorwärts durch eine Pultwand begrenzt. Solche Abschnitte werden je nach der Zahl der Geistlichen zwei- oder dreifach neben- und voreinander gestellt, natürlich die hinteren auf Stufen erhöht und ihre Pultwände als Rücken der vorderen benutzt; an der Epistelseite der *chorus abbatis (latus praepositi)*, an der Evangelienseite der *chorus prioris (latus decani)*. Die Rückwand der hinteren Reihe *(alta forma)* erhebt sich bis zu 2.50 m, wird nach den Sitzen mit Blendarkaden in der Art der Fensterteilung gegliedert und trägt als Bekrönung überhangende Baldachine mit durchlaufendem Gesims oder Wimpergen und Giebelchen über den Einzelsitzen. Manchmal fehlen die Rückwände, wie im Dom zu Köln, wo die bemalten Chorschranken an ihre Stelle traten. Anderwärts wie im Dom zu Halberstadt sind Wandteppiche *(dorsalia)* dafür ausgespannt. Der Einzelsitz ist zum Aufklappen eingerichtet und an der Unterseite, „um den früheren, anstössigen Gebrauch T förmiger Krückstöcke abzustellen", mit einem Sitzkonsol, der sogen. Miserikordie versehen. So finden sich auch doppelte Armlehnen, niedrige zum Gebrauch beim Sitzen, höhere beim Stehen. Ausserdem kannte man recht wohl die Sitzkissen *(bancalia)* und Fussteppiche *(substratoria)*.

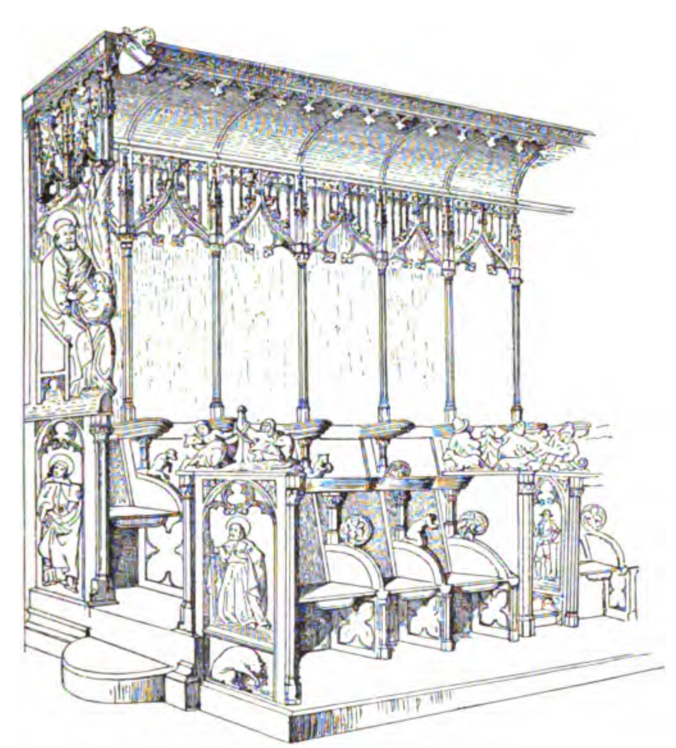


Fig. 231. Chorstuhl in Boppard.

2. Die Glanzleistungen in Chorstühlen haben wir im 14. und 15. Jh. und dann wieder im Rokoko zu suchen. Es muss stark betont werden, dass an diesem Gegenstande die Kunsttischlerei ihren Stil entfaltet und von hier aus auf alle anderen

Gegenstände ihres Wirkungskreises übertragen hat. Mit bewundernswerter Treue hat sie die Einzelformen der Architektur, die Säulchen, Gesimse, Pässe, Krabben, Kreuzblumen, Fialen, Wimperge u. dergl. nachzuahmen verstanden, alles in reduziertem Massstabe und mit heroischer Überwindung aller Schwierigkeiten, die das Material bot. Das Ergebnis war eine hölzerne Architektur, die zuerst zwar frisch, voll und saftig auftritt, am Ausgang aber über die Massen ledern und trocken wird. — Das Material ist grossenteils Eiche, seltener Nussbaum, mässig vergoldet und sehr selten bemalt. Doch sind Schablonierungen von Masswerken auf Rückwänden geläufig. Ein steinernes Gestühl findet sich nur in Amelunxborn. Der plastische Schmuck konzentriert sich auf die Miserikordien und Wangen. An ersteren sind neben Frucht- und Blumenstücken die tollsten Belege für die ma. Satire, die Irrgänge der Symbolik und die gutmütige Selbstironie zu finden. Man ist erstaunt zu sehen, mit welch phantastischen Vorstellungen, Fabelwesen und Hirngespinnsten die Einbildungskraft geschwängert war und wie keck sich Geistliches und Weltliches, Andacht und Obszönität mischen. An den Wangen sind dann ehrbare, biblische Szenen, heilige Personen angebracht; nur bei besonders prächtigen Meisterwerken tragen auch die Rückwände Figurenschmuck.

Über die Verfertiger sind wir öfters inschriftlich orientiert. Es sind Tischler oder Bildschnitzer oder beide verbunden. Doch machen sich uns auch einige schnitzende Mönche bekannt, im Dom zu Merseburg der Predigermönch Kasper Schockholcz 1446, zu Tegernsee der Laienbruder Johann von Reichenbach 1450—53, zu Stuttgart in der Spitalkirche die Predigermönche Konrad Zolner und Hans Hass 1495, zu Röebel aus der Dominikanerkirche in St. Nicolai Bruder Urban Schumann 1519; zu Pöhlde hat sich ein schnitzender Mönch in seiner Werkstatt porträtiert.

Vollständige Gestühle oder doch Reste davon trifft man in allen Domen, Stifts- und Klosterkirchen. Das berühmteste und bedeutendste Werk ist das im Münster zu Ulm mit 89 Sitzen, 1469—74 von Jörg Sürlin gearbeitet. An den Wangen und in zwei Reihen an der Rückwand sind die Brustbilder von Altvätern, Aposteln, Heiligen, Sibyllen und Philosophen in der bekannten Typologie zusammengestellt. Vom jüngeren Sürlin stammen die Gestühle in Blaubeuren 1493—96, Ennetach 1506—1509 und Geislingen 1512. Im Münster zu Konstanz vom Tischmacher Simon Haider und Bildhauer Niclas von Leyen 1470, in Memmingen mit 67 Sitzen 1501 von Heinrich Stark und Hans Dapratzhauer, in Herrenberg von Heinrich Schickhardt 1517, in St. Dionys zu Esslingen von den Schreinern Antonius Bul und Hans Wech 1518, in Metzingen 1520 und Oberlenningen 1514 von Jörg Fieglin zu Blaubeuren; in St. Stephan zu Wien 1480 von Wilhelm Rollinger, in St. Leonhard zu Tamsweg 1445 vom „Stampfmüller Peter" schon mit Intarsia und Mosaik belegt; am Rhein sind zu nennen: in Andlau mit reichen Miserikordien und der Fuchsfabel an der Rückwand, zu Lorch um 1300 mit tollen Bestien, zu Gelnhausen, zu Frankfurt in St. Leonhard von Henchin Steinheuer und dessen Sohn Erwin 1434, zu Rüdesheim 1420 von Heinrich Gyse, in der Schlosskapelle zu Büdingen 1497 von Peter Schanntz und Michel Silge von Worms, zu Oberwesel und Kiedrich, besonders im Dom zu Köln um 1330 mit vielen komischen und derben Sachen (Fig. 232). Ebenfalls voll satirischen Geistes sind die Stühle in der Minoritenkirche zu Kleve 1474, in der Martinskirche zu Emmerich 1486, in Kalkar 1405—08 von Heinrich Bernts aus Wesel und die reichsten in Kempen. Das prächtigste Werk



Fig. 232. Miserikordie im Dom zu Köln.

Westfalens ist das Gestühl von Kappenberg 1509—20, teilweise von Mstr. Gerlach mit wunderbarem Filigranornament, in Thüringen und Sachsen ragen aus der Masse hervor die Gestühle im Dom zu Erfurt, zu Nordhausen, zu Halberstadt, Magdeburg und Naumburg, in der Schlosskirche zu Altenburg. Eine Sammlung aus verschiedenen sächsischen Kirchen im Museum des grossen

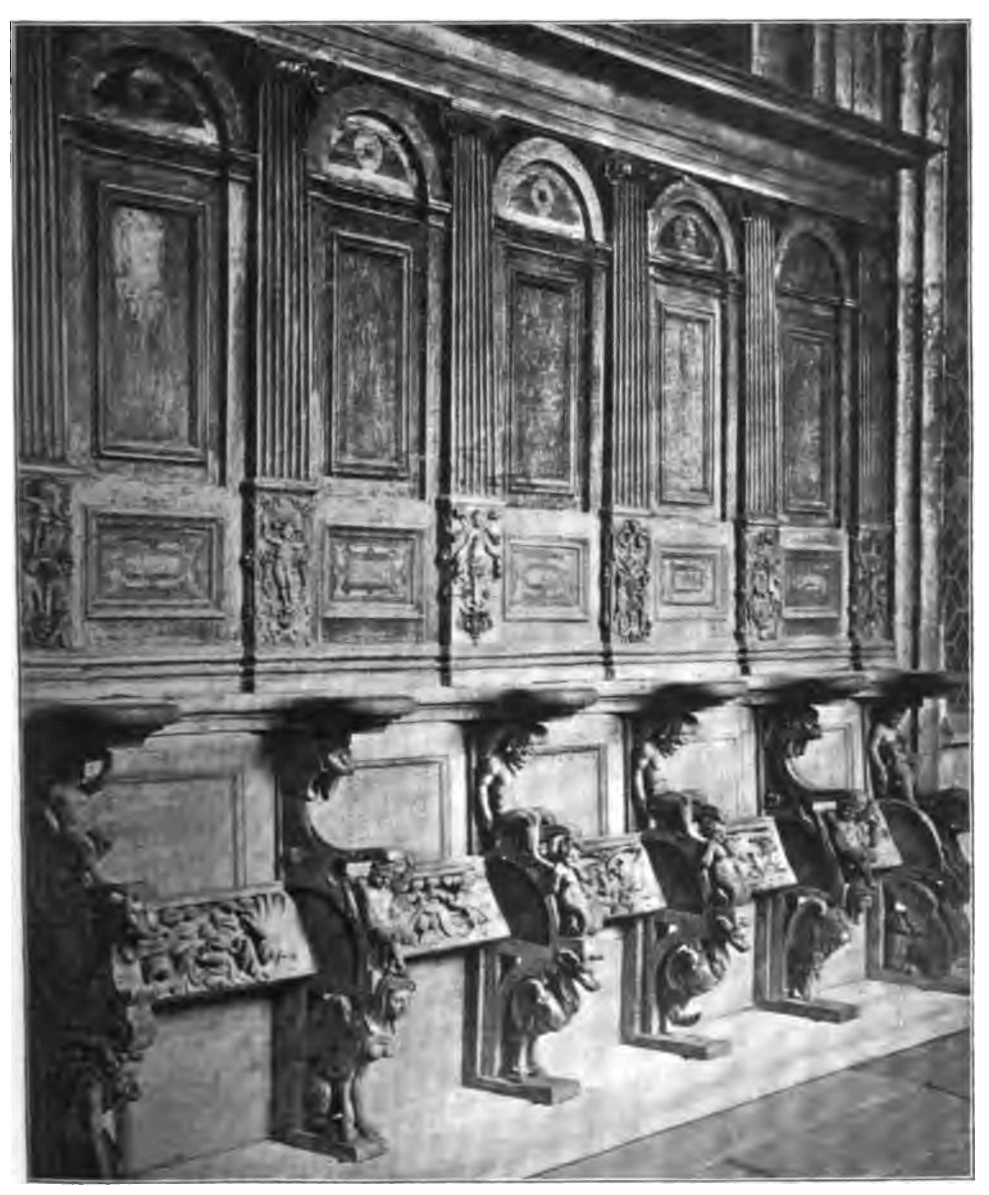


Fig. 233. Chorstuhl im Dom zu Mainz.

Gartens in Dresden. Im Norden finden sich die bemerkenswertesten im Dom, in der Marienkirche zu Stendal (1508 von Hans Oswalt), in St. Nicolai zu Stralsund, in den Domen zu Havelberg, Brandenburg, Lübeck, Kammin, Frauenburg u. a. m.

3. Die Renaissance hat auch hier nur das gotische Schema in neue Formen umgesetzt und damit eine höhere, ruhigere Wirkung erzielt. Die Rück-

wand wird durch Pilaster und Simse geteilt und statt des Baldachins bildet ein Aufsatz den Abschluss. Dass die Drôlerien nunmehr mit Elementen der antiken Mythologie und Kunst, Putten und Faunen, Masken, Sphinxen und Harpyen durch-



Fig. 234. Zopfiges Gestühl im Dom zu Mainz.

setzt werden, bedarf keiner Bemerkung. Ein Beispiel übermütiger und doch geschmackvoller Komposition bietet das Gestühl in der Klausur beim Dom zu Mainz (Fig. 233). Hierzu kommt noch der Reiz verschiedenfarbiger Hölzer, bis man der aus Italien überbrachten Inkrustierung der Flächen mit eingelegten Arabesken, der

Intarsia, einen breiten Raum liess; prachtvolle Chorstühle dieser Technik in der Magdalenenkirche zu Breslau 1576 und in St. Michael zu Bamberg.

Schon das Gestühl im Münster zu Bern, 1523 teilweise nach Entwürfen von Nikolaus Manuel und voll Satire gegen den Klerus, ist in klarer, vornehmer Renaissance aufgebaut. Weitere Beispiele in der Kreuzkirche zu Gmünd 1550 von A. D. und Peter Albrec, in der Marienkirche zu Halle 1594, in der Ulrichskirche zu Augsburg, in der Michaelskirche zu München um 1590, in der Dreifaltigkeitskirche zu Ulm 1620, in der Augustinerkirche zu Gaesdonk 1623.

4. Die barocken Gestühle entziehen sich, wie es bei der Kanzel gekennzeichnet ist, der Herrschaft des Architekturstils. Die Belege finden sich in den Kirchen Süddeutschlands und am Rhein überaus zahlreich. Im ausgelassenen und übermütigen Muschelzopf, technisch aber meisterhaft, sind die Stühle im Westchor zu Mainz 1760 (Fig. 234) und in der Klosterkirche zu Bronnbach 1778 von Daniel Aschauer gearbeitet. S. oben Fig. 156. Edle klassizistische Gestühle in Liebfrauen zu Gebweiler 1785.

5. Dreisitze (Leviten-, Celebrantenstühle), dienten zum Ausruhen des Priesters und seiner zwei Diakonen während des Credo und Gloria der Messe und gehörten zu jedem vollständigen Chorgestühl. Der Platz ist an der Evangelienseite oder an der Hinterfront des Lettners oder des Kreuzaltars. Wie schon bemerkt, wurden diese Dreisitze in frühgotischer Zeit gern ausgenischt, wie dies sehr einfach in Offenbach a. Gl. und mit Holzstühlen in Pforte (Fig. 219) geschehen ist. Auch sind freie steinerne Dreisitze nicht selten. Die Mehrzahl ist jedoch in Holzschnitzerei ausgeführt und zwar genau deren Aufbau befolgend, nur dass die Sitze fest sind und die Pulte fehlen, wenn sie nicht durch Vorbanden mit Bücherschränkchen ersetzt werden. Auch ist gewöhnlich der Priestersitz in der Mitte etwas erhöht. Seltener sind Zwei-, Vier-, Fünf- und Siebensitze. Die grössten Prachtstücke sind die Ulmer von Sürlin 1468, zwei in Blaubeuren 1496 und 1500 und in der Neidhardskapelle in Ulm 1505 vom jüngeren Sürlin und im Rheinland der zum Kempner Chorgestühl gehörige.

Besondere Bischofsstühle (*cathedrae*) finden sich im ganzen Ma. nur wenige. Ganz einzig ist der auf zwei Löwen ruhende Sitz im Westchor des Domes zu Augsburg (Fig. 235) 12. Jh. mit einem auf schlanken Säulchen ruhenden Rundbogenbaldachin (jetzt getrennt von letzterem aufgestellt). Ein anderer Bischofsstuhl auf Löwenfüssen in der Krypta von St. Emmeram in Regensburg. Sehr viel einfacher ist ein Lehnsitz in der erzb. Kapelle am Südkreuz des Doms in Mainz. Nach Siegeln und Miniaturen zu urteilen war indes der Klappstuhl (*faldistolium*) gebräuchlicher, wie sich einer etwa 14. Jh. mit frühromanischen Elfenbeinen belegt, auf dem Nonnberge bei Salzburg, ein anderer aus Limburg im Mus. Wiesbaden erhalten hat. — Dagegen Abts- und Propststühle finden sich häufiger, in Nienburg, Maulbronn, zu Lüne, zu St. Marien in Salzwedel, teils in Wandnischen, teils freistehend und von ähnlicher Anlage wie das Chorgestühl. Im 17. und 18. Jh. sind für hohe Prälaten besondere Thronsessel vor mächtigen Rückwänden, ähnlich Altaraufsätzen mit Baldachin, aufgestellt worden, wie zu Maria Einsiedeln u. a. — Hieran reihen sich die Ehrensitze für Laien. Der berühmteste ist der Kaiserstuhl im Münster zu Aachen für Karl d. Gr. auf vier Pfeilerchen stehend und auf Stufen zugänglich, die aus einer antiken Säulentrommel geschnitten sind, der Stuhl selbst aus glatten Marmortafeln mit Kupferbändern zu-



Fig. 235.
Bischofsstuhl im Dom zu Augsburg.

sammengesetzt, der Sitz ein Eichenbrett[1]). Aus dem Dom zu Goslar, wo noch die steinerne Balustrade steht, ist der bronzene Kaiserstuhl mit durchbrochener Lehne in die dortige Pfalz gelangt. Dann finden sich gotische Betstühle für Graf Eberhard im Bart in der Amandikirche zu Urach 1472, zum Andenken Kaiser Friedrich III. und seiner Gemahlin Eleonore in der Spitalkirche zu Rottenmann 1512, zu Villach 1464, zu Partenheim, der Familie von Waldbrun zugehörig, ein schöner Privatstuhl aus dem 14. Jh. in der Marienkirche zu Gelnhausen. Über nachreformatorische Betstübchen und Privatstühle ist schon oben S. 167 gehandelt. Hierin stehen die Nord- und Ostseelande mit ihrem ausgebildeten Kastengeist wiederum weit voran, wo denn auch die Schiffer, die Schonhof- und Strecknitzfahrer ihre eigenen nicht wenig prächtigen Stühle haben. In der Marienkirche zu Lübeck standen schon Anf. 16. Jh. die Stühle der Bergenfahrer, der Nowgorod- (1523) und Schonenfahrer 1506.

6. Das Laiengestühl ist erst eine Erfindung der Reformation. Zwar sind einige spätgotische Bestuhlungen bekannt, in Bechtolsheim[2]) 1496 von Erhart Valkener und zu Kiedrich 1510, zu Udenheim und Hagenau b. Rothenburg. Aber bis ins 17. Jh. sind weitaus die meisten katholischen Kirchen ohne festes Gestühl gewesen. Wie weit die leichten, beweglichen Binsenstühle, die noch heute in mehreren Kirchen der Reichslande (Strassburg, Metz) in Gebrauch sind, nach dem inneren Deutschland gedrungen waren, entzieht sich natürlich der Beurteilung. Sturm hat die Sitte noch im Auge, wenn er von dem gemeinen Volk spricht, das auf „Schemeln und Hutschen“ sitzt. Anders war es in den evangelischen Kirchen, wo die stundenlangen Predigten darauf drängten, die ganze Kirche mit Sitzgelegenheiten zu füllen. Von Kunst ist hierbei nie die Rede gewesen. Wir finden überall Bankreihen von schlichter Form, höchstens die Wangen leicht verziert und bunt bemalt, auf den Emporen von Landkirchen gewöhnlich roh zugehackte Baumstämme mit geraden Beinen, die reinen Folterbänke. In einigen Kirchen, wo Kanzel und Altar in entgegengesetzter Richtung standen, verwandte man Drehstühle, z. B. in St. Anna, St. Ulrich und hl. Kreuz in Augsburg, bei denen die Lehne nicht fest, sondern beweglich ist, so dass sich der Sitz durch Vor- und Zurückklappen der Lehne bald nach Osten bald nach Westen kehren lässt. Natürlich wechseln die Andächtigen entsprechend dem Gang des Gottesdienstes zwischen zwei Bankreihen. — Beim katholischen Gestühl sind Sitze und Pultwände etwas weiter auseinander gerückt, da sie den nötigen Raum für die Kniebänke und die Bequemlichkeit des Kniens hergeben müssen. Auch sind die Wangen und freien Rückwände seit dem Anf. des 17. Jh. architektonisch gegliedert und ornamentiert und der Stilwandel prägt sich fortschreitend bis zu den letzten Regungen des Rokoko selbst im Kontur der Wangen aus.

7. Besondere Beichtstühle lassen sich im Ma. in Deutschland nicht nachweisen, da dergleichen nicht üblich waren. Der Priester sass auf einem gewöhnlichen Lehnstuhl hinter dem Altar und der Poenitent legte vor ihm kniend die Beichte ab. Die französisch-englische Einrichtung, dass der Beichtvater in einer Wandnische des Chores sitzt und durch eine vergitterte Öffnung die Beichte des draussen auf dem Kirchhof Stehenden anhört, ebenso die Forderung von Liturgikern,

---

[1]) J. BUCHKREMER, der Königsstuhl der Aachener Pfalzkapelle. Zs. des Aach. Geschv. XXI. 135.

[2]) C. WIMMER, ma. Holzschnitzerei aus d. Kirche zu Bechtolsheim, Mainz 1873.

dass beide nebeneinander auf einem Stuhl sitzen, ist bisher durch die Denkmäler nicht zu belegen gewesen. Vielmehr ist erst durch das Tridentiner Konzil und die Anregungen des hl. Karl Borromäus die Aufstellung von Beichtstühlen an den Seitenwänden des Schiffs allgemein üblich geworden. Die Form ist die eines kleinen von Säulen eingefassten Häuschens, welches auf einem Podest steht, nach zwei Seiten vergitterte Schiebfensterchen und davor Sitz- oder Kniebänkchen hat. Die älteren Beichtstühle sind nach vorn offen, die späteren durch eine Thür geschlossen. Eins der ältesten Beispiele findet sich in der Kreuzkirche zu Strombeck (Westfalen) in steifer Renaissance; ein Prachtwerk barocker Schnitzerei in der Jesuitenkirche zu Paderborn (Fig. 236).

8. Pulte (*lectorilia*) kommen in sehr verschiedener Art und Bestimmung vor, Setzpulte auf dem Altare, Stehpulte vor demselben. Fassen wir zunächst die letzteren ins Auge, so finden sich einfache Tischlerarbeiten auf mehr oder weniger kunstvollen Füssen, Bücherschränke mit Giebeldachung und eiserne Gestelle, an denen zugleich die Lichtstachel angebracht sind. Daneben sind zwei Kunstformen durchgedrungen. Sehr weit verbreitet ist das Adlerpult (*aquila*) (Fig. 237), ein Adler, dessen ausgebreitete Flügel als Buchträger dienen, während der Sockel durch eine gotische Architektur gebildet wird, sowohl in Schnitzerei wie besonders in Erzguss und mit kürzerem oder längerem Fuss als Setz- oder Stehpult verwendet. In begrenzter Zahl tritt dagegen das künstlerisch höher stehende Diakonenpult auf. Die Idee scheint in den Kreisen französischer Plastiker der Frühgotik gereift zu sein — man vergleiche den Quadrantenhalter in Chartres und am Südkreuz des Münsters zu Strassburg — und wurde durch die deutschen Meister des 13. Jh. vollendet. Wohl das älteste, noch etwas steife Beispiel ist der sog. „Azmannus" (alumnus St. Albani) aus dem Dom in Mainz, jetzt im Kreuzgang; trefflicher schon der Pultträger vom zerstörten Lettner in Strassburg und allgemein bewundert der des grossen Naumburger Plastikers im Dom daselbst, der andächtig zu dem lesenden Priester aufblickt und sein Pultbrett auf ein Eichenstämmchen stützt (Fig. 238). Aus dem 14. Jh. datiert ein Diakon in St. Martin zu Heiligenstadt, aus dem 15. Jh.



Fig. 236. Beichtstuhl in Paderborn.



Fig. 237. Adlerpult im Münster zu Aachen.

ein solcher in Aulhausen und ein Bruchstück in Fritzlar. Zwei prächtige, spätgotische geschnitzte und bemalte Diakonpulte sind aus Kloster Ebersdorf nach Dresden gelangt. — Die Setzpulte (Fig. 239) entbehren meist einer besonderen Kunstpflege, da sie mit Decken verhüllt wurden. Doch sind immerhin sehr viele





Fig. 238. Pultträger im Dom zu Naumburg.

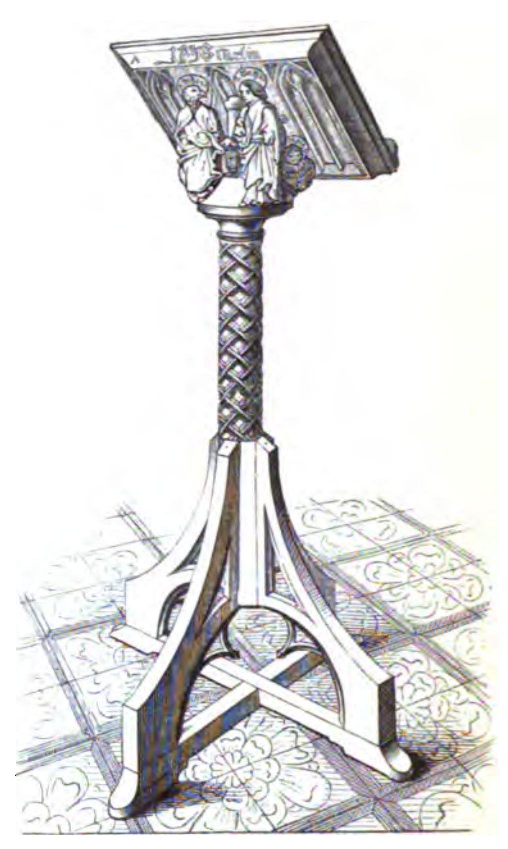


Fig. 239. Singpult von Jörg Sürlin.

mit Flachschnitzerei oder Intarsia oder Bemalung zu finden; eins der ältesten mit Bestienornament etwa 12. Jh. in St. Marien zu Salzwedel, gotische in Kremsmünster, München, Köln etc.[1]).

V. Das Grab.

K. Lind, die Grabmäler während des Ma., Mitt. A. V. Wien XI. — E. aus'm Weerth, datierte Grabmäler des Ma. in den Rheinlanden, B. Jb. 57, 147—51. — Otte, Hb. I. 335—51. — Kraus, Gesch. chr. K. II. 508—12. — A. Schultz, das höfische Leben II. 410—16. — v. Bezold, deutsche Grabdenkmale, Mitt. Germ. Mus. 1895, 75, 109.

Lokale Monographien. C. W. Schmidt, Grabd. des Hauses Nassau-Saarbrücken in St. Arnual 1846. — J. N. v. Wilmowsky, die hist. denkw. Grabst. der Erzb. im Dom zu Trier 1876. — Schröder, die Monumente des Augsb. Kreuzgangs, Jb. hist. V. zu Dillingen 1878. — Th. Perschmann, Nordhausens ma. Grabd. 1880. — A. M Hildebrandt, die Grabst.

[1]) Effmann, ein gotisches Messpult zu Kempen, Zs. chr. K. X. 171, vgl. a. Schnütgen, Ein silb. Messp., B. Jb. 1887. 127.

u. Epit. adeliger Personen . . . der Altmark 1868. — WALZ u. FREY, die Grabd. von St. Peter u. Nonnberg zu Salzburg 1867—71. — LIND, üb. nied.-östr. Grabd., Mitt. K. K. C. C. 17. 18, N. F. 1 u. Mitt. A. V., Wien XIII. — A. WINKLER, Grabdenkm. in Ober-Österreich Mitt. C. C. N. F. 2. 3. 4. — K. LECHNER, ebd. XXIV. 92. 168 u. FAHRNGRUBER XXVII. 124. 235. — M. GERLACH, die Bronzeepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg, Wien o. J. — DERS., Totenschilder u. Grabsteine, m. Vorw. v. H. Bösch. — ZITZLAFF, die Begräbnisstätten Wittenbergs u. ihre Denkm., Wittenb. 1896. — H. GUTBIER, die Grabdenkm. der Bergk. zu Langensalza, ebd. 1901. – O. BUCHER, die ma. Grabplastik Nordthüringens, Strassb. 1902. — DONADINI u. AARLAND, die Grabdenkm. der erl. Wettiner Fürsten ... zu Meissen, Lpz. 1898. — H. SCHWEITZER, die ma. Grabdenkm. m. fig. Darst. in den Neckargegenden, Strassb. 1899. — V. STÖESSER, Grabstätten u. Grabschriften der bad. Regenten (1074—1811), Heidelb. 1903.

Trotz aller entgegenstehenden Verbote und Rücksichten haben sich das Grab und der Gräberschmuck mit elementarer Macht in die Kirche gedrängt und mit wachsender Freiheit darin entfaltet, so dass viele ältere Gotteshäuser dadurch ihr eigenes Gepräge erhalten. Und so wenig diese Denkmäler mit dem Gottesdienst zu tun haben, lassen sie sich doch nicht aus dem Kirchenschmuck streichen. Ausserdem sind sie meist innig mit der Bau- und Kunstgeschichte ihres Standorts verwachsen, nicht selten von führender Bedeutung für die Fortschritte des Kunstlebens und in ärmlichen und dürren Zeiten, in kleinen und abgelegenen Kirchen oft die einzigen Zeugnisse künstlerischer Tätigkeit. — Das Grab umfasst eine ganze Reihe von Sonderbildungen, deren Entwicklung im einzelnen zu verfolgen ist. Vorher müssen aber einige allgemeinere Punkte, Begräbnisrecht in Kirchen und Bestattungsarten, erörtert werden.

1. Das Begräbnisrecht in Kirchen ist niemals allgemeingültig geregelt und mehr durch Sitte, Herkommen und örtliche Gewohnheit bestimmt worden. Anfänglich war nur das Märtyrergrab kirchlich gestattet, aber gerade dieses nährte das Verlangen, in der Nähe des Heiligen der Auferstehung entgegen zu harrren. Wir sehen das deutlich an der Ludgeridenkrypta in Werden, welche dem Grabe Luidgers östlich eingefügt wurde. So war es ein wohlerworbenes Recht von Gründern und Stiftern von Kirchen, in der Nähe der Reliquiensärge, also in der Krypta, später im Chor möglichst nahe beim Altar eine Grabstätte zu erlangen und man hat das auch allgemein auf gekrönte Häupter ausgedehnt. Die übrigen Teile der Kirche waren strenggenommen nur dem höheren Klerus zugänglich. Die Merseburger „Gewohnheiten" um 1320 reservieren z. B. das Mittelschiff für Bischöfe und Pröpste, die Seitenschiffe für die Kanoniker, den Kreuzgang für die niederen Kleriker (und vornehme Laien), verwiesen andere Laien auf den allgemeinen Friedhof. Anderwärts sind aber auch Erzbischöfe z. B. in Trier und Freising regelmässig in Seitenschiffen bestattet. Einzelne Bischöfe sind dagegen nach ihrem Wunsch nicht in ihren Kathedralen, sondern in Lieblingskirchen und -Klöstern beigesetzt. Am strengsten verfuhren hierbei die Cisterzienser, welche den Frauen überhaupt tot wie lebend die Aufnahme versagten. Noch 1193 wurde ein Abt wegen Übertretung dieser Vorschrift vom Generalkapitel hart bestraft. Bei ihnen galt der Kapitelsaal als vornehmste Begräbnisstätte. In Pforte, Maulbronn und Bebenhausen waren hier die Gräber der Äbte, vornehmer Freunde und doch vereinzelt seit Mitte 13. Jh. auch von Frauen. Schliesslich konnten auch sie den finanziellen Verlockungen nicht widerstehen und öffneten ihre Kirchen für alle, die es bezahlen konnten. Denn unter all den vorsichtigen und frommen Einkleidungen und Formeln verbirgt sich nur die nackte Tatsache, dass die Grabstätten in der Kirche gekauft werden mussten. Sehr deutlich spricht dies eine Pförtnerurkunde von 1239 aus, wonach eine edle Frau Lukardis dem Kloster, *„ubi et sepulturam elegi"*, einen Hof und eine Hufe schenkte, und ihr Grabstein fand sich im Südschiff. Und weiter liess sich nachweisen, dass alle anderen in der Kirche bestatteten Laien ihre Grablege — auch gleich für ganze Geschlechter — mit grossen Opfern erworben hatten. Ein anderer Weg war die Stiftung eines Altars, vor dem der Stifter dann auch gewöhnlich beigesetzt wurde. Viele Inschriften bezeugen dies mehr oder

weniger deutlich und 1371 bestimmte der Rat von Villingen, dass man im Münster nur Priester und solche Laien begraben solle, die einen Altar gestiftet oder ein Grab von alters haben, aber „*kain Kint, wes Kind es joch ist.*" Und beim Münster zu Freiburg mussten nach einer Bestimmung von 1513 für ein Begräbnis 20 fl. rh. zum Kirchenbau „*umb Gottes Willen*" entrichtet werden. Dies Verhältnis ist durch die Reformation keineswegs geändert worden. Im Gegenteil, Fürsten, Adel, Geistliche, Beamte und Patrizier suchten das Kirchengrab mit gleichem Eifer. Einzelne städtische Kirchen waren und sind mit Grabplatten fast völlig ausgelegt, wie etwa der Dom oder St. Severi in Erfurt, wobei leider ältere Gräber und Steine wieder benutzt wurden. Daher ist es auch erklärlich, dass Friedhöfe mit älteren Grabmälern recht selten sind. Erst im Lauf des 17. Jh. lässt die Sitte nach und dann hat die Aufklärung in angeborener Scheu vor Kirchenluft damit bis auf vereinzelte Ausnahmen aufgeräumt.

Eine Sonderstellung nahmen die Sepulturen und Grablegen geistlicher Körperschaften und fürstlicher Geschlechter ein. Für Stifts- und Klostergeistliche waren Kreuzgänge und Kapitelsäle benutzbar. Das Kapitel am Dom zu Bamberg hat diesem Zwecke bis ins 16. Jh. gedient und geht noch heute unter dem Namen „Sepultur." Fürstliche Häuser suchten ihre Grablegen bei befreundeten Klöstern, so die Thüringer Landgrafen in Waltershausen, die älteren Wettiner auf dem Petersberge bei Halle, die Landgrafen von Hessen in St. Elisabeth zu Marburg, die Hohenzollern in Lehnin, die Henneberger in Vessra. Eine ehrwürdige Stätte dieser Art ist der Königschor im Dom zu Speier, in welchem die vier salischen Kaiser nebeneinander, die Kaiserinnen Gisela und Bertha in einem Grabe, in einer zweiten Reihe Philipp von Schwaben und Rudolph von Habsburg, Adolph von Nassau und Albrecht von Österreich ruhen[1]). Zu solchen Zwecken sind gelegentlich gewisse Teile der Kirche abgetrennt; wie der Fürstenchor in Marburg, in Freiberg oder angebaute Kapellen benutzt worden, wie am Dom zu Merseburg. Im 17. und 18. Jh. sind dann vielfach wieder Grüfte — auch in schon bestehenden Kirchen — angelegt worden, wie die für das österreichische Kaiserhaus in der Kapuzinerkirche zu Wien, für die Wittelsbacher in der Theatinerkirche zu München.

2. Die Art der Bestattung ist insofern verschieden, als der gemeine Mann ohne Sarg, auf einem Brett liegend, im Sterbekleid der Erde übergeben wurde — in Berlin war noch im 14. Jh. der Gebrauch eines Schreins bei 270 Mk. Strafe verboten — während für die vornehmen Kreise nach spätrömischer Sitte Steinsärge (s. u.), die natürlich vorher ohne Inhalt in die Gruft gesetzt wurden, bis ins 14. Jh nicht ungewöhnlich waren. Für unser Gefühl verletzend, aus den Verkehrsverhältnissen des Ma. aber ganz begreiflich, ist die Behandlung hoher Personen, die auf Reisen, fern vom Ort ihres bestimmten Begräbnisses verschieden. Diese wurden ausgeweidet, die Intestina in Leder eingenäht und am Sterbeort bestattet, das Herz an befreundete Kirchen und Klöster gesandt. Das Fleisch wurde entweder durch Abkochen gelöst und nur die Knochen transportiert, oder der Leichnam wurde einbalsamiert, mit Salz, Asche, Sand, Werg oder Heu gefüllt in Wachstuch gewickelt und weiter versandt. So wurde die Leiche des Bonifatius von Dockum nach Utrecht, von da nach Mainz gesandt, wo das Herz beigesetzt wurde, schliesslich nach Fulda. Ottos I. Eingeweide ruhen in Memleben, sein Leib in Magdeburg, Konrads II. Intestina in Utrecht, sein Leib in Speier. Rudolf von Habsburg liess seine Gemahlin Anna 1281 von Wien nach Basel führen. Herzog Heinrich von Bayern wurde 1294 in Heidelberg abgekocht (decoquitur) und die Knochen in Fürstenfeld beigesetzt. Über manche Würdenträger herrschte ein gewisses Erbteilungsrecht: die Bischöfe von Würzburg gaben von 1151—1573 ihre Herzen an Kloster Eberbach ab, wo sie in Bleikapseln aufbewahrt wurden, die Weichteile an die Burgkapelle, die Gebeine an den Dom in Würzburg. „Kaldaunenkapelle" nannte man eine Kapelle des Gangolfstifts beim Dom in Magdeburg, wo die Eingeweide der Kanoniker ihre Ruhe fanden. Eine ganz eigenartige Beobachtung machte man bei der Öffnung eines Grabes einer Hohenstaufentochter in St. Fides zu Schlettstadt. Dieses Mädchen war mit Kalk übergossen worden, der über dem Leichnam erstarrt, eine Hohlform bildete und nun mit Gips ausgegossen eine Totenmaske von drastischer Naturtreue lieferte, jetzt im Museum zu Strassburg.

Beigaben, welche der altgermanischen Gewohnheit eines „anständigen Begräbnisses"

---

[1]) Die Kaisergräber im Dom zu Speier, Karlsruhe 1856.

durchaus eigentümlich sind, findet man im Ma. so gut wie gar nicht. Priestern gab man kleine Bleikelche in die Hand. Bischöfe wurden — nicht immer — in pontificalibus beigesetzt und ihnen das Predum, gelegentlich auch ihre Amtssiegel, mitgegeben. Mehrfach finden sich Bleitäfelchen mit eingegrabenen Lebensnachrichten. Es scheint mit ängstlicher Sorge alles vermieden zu sein, was irgend die Habgier zur Störung des Grabesfriedens reizen konnte. Freilich muss man bedenken, dass es selbst in ritterlichen Kreisen weitverbreitete Sitte war, sich in einem Klostergewand bestatten zu lassen.

3. Särge. Nach römischer Sitte betteten auch die Christen der späteren Kaiserzeit am Rhein ihre Toten in Sarkophage, von denen sich zahlreiche in St. Matthias bei Trier und in rheinischen Kirchen erhalten haben, darunter gewiss auch solche aus merowingischer und fränkischer Zeit[1]. Es sind dies mächtige, monolithe Steinkisten mit dachförmigen Deckeln, auf denen meist Eckknollen und Quergiebel ausgearbeitet sind, vollständig mit einem Zierschlag in der oben beschriebenen Spitzmeisseltechnik überzogen. Sie sind teils als Märtyrergräber verehrt, teils wieder und wieder zu Grablegen benutzt worden. Die frühromanischen Särge zeigen teils flache Deckel mit einem Vortragekreuz auf einem Bogenfuss, gelegentlich auch mit Bischofsstäben, teils gewölbte, nach unten schmäler verlaufende, deren Ornament aus einem flachen Beschlägmuster besteht. Die Kisten dazu sind rechteckig oder wie ein trefflich erhaltenes Beispiel im Museum zu Köln zeigt, sargförmig nach dem Boden zu eingezogen. Offenbar sind derartige Sargdeckel von späteren Generationen als Grabplatten benutzt worden, denn die Trapezform, die Beschlägverzierung, die Kreuze und Stäbe finden sich auf einer Gruppe von Grabsteinen, deren Verbreitungsgebiet von Worms abwärts bis zur Nordsee, Jahde, Weser, den Halligen und der Westküste von Schleswig geht, wohin sie aus einer mittelrheinischen Fabrik auf dem Wasserwege verschifft wurden (Fig. 240). Im übrigen Deutschland haben sich immer nur rohe Steinsärge aus einem Block gefunden, in welchem die Höhlung für den Leichnam nach den ungefähren Umrissen der Körperform mit einer Rundung und Bettung für den Kopf eingehauen war. Ein Loch im Boden diente für den Ablauf des Leichenwassers. Andere sind aus mehreren Steinen in Mörtelguss gemauert. Oft fehlen die Deckel ganz. Vereinzelt ist darauf die rohe Figur des Verstorbenen ausgehauen (Fig. 241). Einen wirklich kunstvollen Sarg mit Inschrift (Hiob 19, 25), Laubornament und Engelsköpfen liess sich nur B. Bernward (gest. 1022) meisseln. Die äussere Form ist erst in der späteren Gotik an den Tumben und Kenotaphien weiter ausgebildet worden. Und erst nach der Reformation sind kunstvolle, oft verschwenderisch ausgestattete Prunksärge in Blei, Kupfer, Zinn, auch Eichenholz mit reicher Vergoldung gearbeitet und frei in Grüften aufgestellt worden.

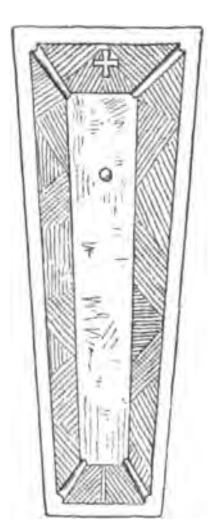


Fig. 240.
Steinsarg auf Föhr.



Fig. 241.
Sargdeckel in Innsbruck.

[1]) St. Beissel, fränk. Grabstätten aus christl. Zeit. St. a. Maria Laach 1902, 10. Heft. — Hettner, die Grabkammern von St. Matthias b. Trier. Westd. Zs. f. Gesch. u. Kunst XX. 2. Heft.

Das eigentliche, sichtbare, dem Andenken geweihte Grabmal hat neben- und nacheinander die denkbar verschiedensten Formen angenommen. Der einfache, im Boden liegende Grabstein entwickelt sich zur Tumba und zum Hochgrab mit den Nebenformen der Bahre und des Wandgrabes. Daneben geht aus dem Gedächtnisstein, der Memorientafel, welche nicht die Grabstelle bezeichnet, die ganze weitverzweigte Familie der stehenden und hängenden Epitaphien hervor. Schon im hohen Ma. finden wir beides, Grabstein und Memorie, zusammen. Das ist seit Ende 15. Jh. bis zum Ausgang des 18. Jh. die bessere Sitte geblieben. Es finden sich sogar übertriebene Häufungen. Der Kardinal Albrecht von Mainz hatte in der Stiftskirche zu Aschaffenburg ein gemauertes Grab mit einer Grabplatte, ein Wandepitaph mit Bild und Inschrift, eine gegossene Sargtumba (*gehewss*), einen grossen silbervergoldeten Sarg und über dem Grabe noch ein Wappen, von Engeln gehalten.

4. Der Grabstein. Die in den Fussboden der Kirche eingelegte Grabplatte liess nur eine Bearbeitung in ganz flacher Manier zu und das Generalkapitel der Cisterzienser schärfte es 1194 besonders ein: *coaequentur terrae, ne sint offendiculo transeuntium.* Wie eben bemerkt, zeigt die rheinische Gruppe der trapezförmigen Steine nur ein schlichtes Vortragekreuz in Rahmen auf vertieftem Grunde und diese Form ist bis nach Österreich, Sachsen und Pommern nachweisbar (Fig. 242). Inschriften fehlen. Die erste auf einem Stein der Kapitols-





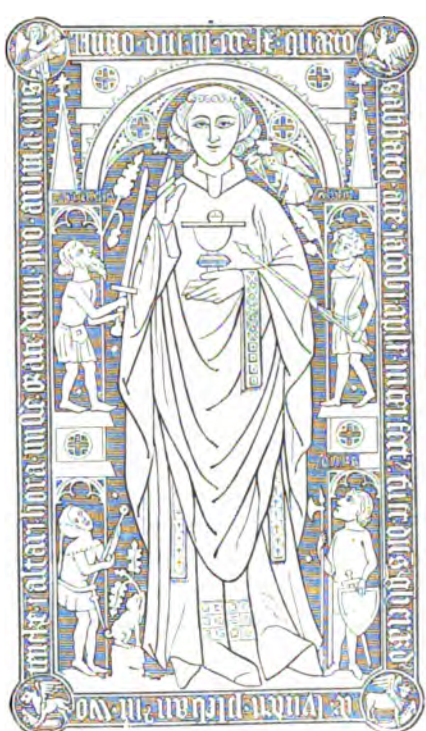
Fig. 242 a u. b.
Grabsteine in St. Kapitol zu Köln u. Leitzkau.



Fig. 243.
Grabstein in der Plektrudis in St. Kapitol zu Köln.

kirche zu Köln (*Hic cacet Conradus sacerdos, orate pro eo*) stammt aus dem 13. Jh Aber schon aus dem 10. und 11. Jh. sind uns Rechteckplatten mit vertiefter Inschrift, wie Dietmars Grabstein in Merseburg, oder leicht erhabener, wie Bern-

wards, erhalten und bald ist dies Schema feststehend, dass die Grabschrift den Rand umläuft, das Feld aber die Figur des Verstorbenen oder sein Wappen zeigt. Zeichnung und Inschriften werden gewöhnlich in Linienmanier eingegraben und mit Pech gefüllt, wie dies an dem giebelförmigen Steine B. Richwins von Naumburg in St. Moritz, gest. 1125, ersichtlich ist und diese Art hat sich vereinzelt bis ins 16. Jh. erhalten. Doch ist man auch gleichzeitig, wie der Plektrudisstein (Fig. 243) in der Kapitolskirche 12. Jh. beweist, zu einem leichten, bemalten Flachrelief fortgeschritten und an Stellen, welche dem Verkehr nicht ausgesetzt waren, hat man auch Steine mit Halbrelief (Otto Semoser, gest. 1231, im Dom zu Freising) oder wirklichem Hochrelief (Äbtissinnen des 11. und 12. Jh. in Quedlinburg) gewagt. Es ist übrigens schwierig festzustellen, inwieweit derartige verkehrswidrige Steine wirklich im Fussboden lagen, da deren viele schon frühzeitig aufgenommen und an die Wände versetzt wurden. Dafür spricht es, dass in manchen Kirchen noch heute besondere bretterne Falltüren darüber liegen, wie ja auch die Tumben mit Holzkisten überdeckt wurden.


Fig. 244. Gravierte Grabplatte zu Nossendorf.

Dauerhafter und wirkungsvoller waren ohne Zweifel Bronzeplatten mit Gravierungen, die erste datierte des Bischofs Iso v. Verden 1231 in St. Andreas das. Auch bei diesen schönen Sachen ist der Tote in Umrissen und Schraffierung gezeichnet, aber ungleich sorgfältiger und mit dem feinsten Detail. Die nächsten Belege sind die Platte Otto I. von Hildesheim, gest. 1279, im Domkreuzgang zu Lübeck, im Dom die Doppelplatte der B. Burchard v. Serken 1317 und Johann v. Mul 1350, des Bruno v. Warendorp 1341 und seiner Frau 1316, des B. Bertram Cremon 1377, in der Jakobikirche des Wedekin Warendorp 1350, des Gottschalck v. Vellin, gest. 1350, in St. Marien des Bruno v. Warendorp 1369, in Petri des Johannes Klingenberg; im Dom zu Schwerin zwei grosse Doppelplatten der B. Ludolf 1339 und Heinrich v. Bülow 1347, Gottfried 1314 und Friedrich v. Bülow 1375; in Paderborn (Dom) der B. Bernh. v. d. Lippe 1341 und Heinr. v. Spiegel 1380 und Herz. Robert v. Jülich-Berg 1394; im Dom zu Breslau des B. Heinrich 1398, aus 12 kleinen Platten zusammengesetzt, in St. Johannis zu Thorn Johann von Zoest 1361, in St. Nicolai zu Stralsund Albert Hövener 1357. Dann im 15. und 16. Jh. auch in Mittel- und Süddeutschland häufig (Fig. 244). Eine Mischform, die in England sehr beliebt war, ist noch weit verbreiteter, wobei der Schriftrand, die Figur und die Wappen und Symbole — an den Ecken meist die Evangelistensymbole — für sich gegossen und graviert und in die Steinplatte eingelegt wurden. — Im Backsteingebiet hat man zum Teil Platten gebrannten Tons mit Linienzeichnung. „Am Unterrhein finden sich Platten von schwarzem belgischen Schiefermarmor mit gravierten Umrisszeichnungen, in welche Gesichter, Hände, Füsse etc. in schwachem Relief von weissem Marmor eingefügt sind", wie sie auch im Nordwesten Frankreichs vorkommen.

5. Tumben nennt man solche Gräber, bei welchen der Grabstein auf einem gemauerten und über dem Fussboden aufragenden Unterbau ruht. So waren

schon einige der älteren Gräber gehalten, das Ottos I. in Magdeburg, eine Holzkiste mit Mörtelguss überzogen und mit einer glatten Marmortafel bedeckt, das König Rudolfs in Merseburg mit glatter Steinvertäfelung. Und genau so schlicht ist der Untersatz des Grabmals Heinrichs d. Löwen in Braunschweig und des Bischofs Hildeward in Naumburg; ohne Gliederung, doch mit Figuren in Halbrelief geschmückt die Tumba Clemens II. in Bamberg. Indes lag nichts näher als die Architekturgliederung, wie man sie etwa gleichzeitig beim Altar durchführte, auch auf die Tumba anzuwenden und ein originelles Werk in dieser Richtung ist die Adelheidstumba von 1241 in Oehringen mit Ecksäulchen, Vierpässen, Fuss- und Randgesimsen, Lichthaltern und ungemein kräftiger Profilierung. Ein anderes Thema schlug der Sarkophag des B. Adeloch in St. Thomas zu Strassburg 12. Jh. an, an welchem Symbole und Lebenserinnerungen in Relief von den beliebten

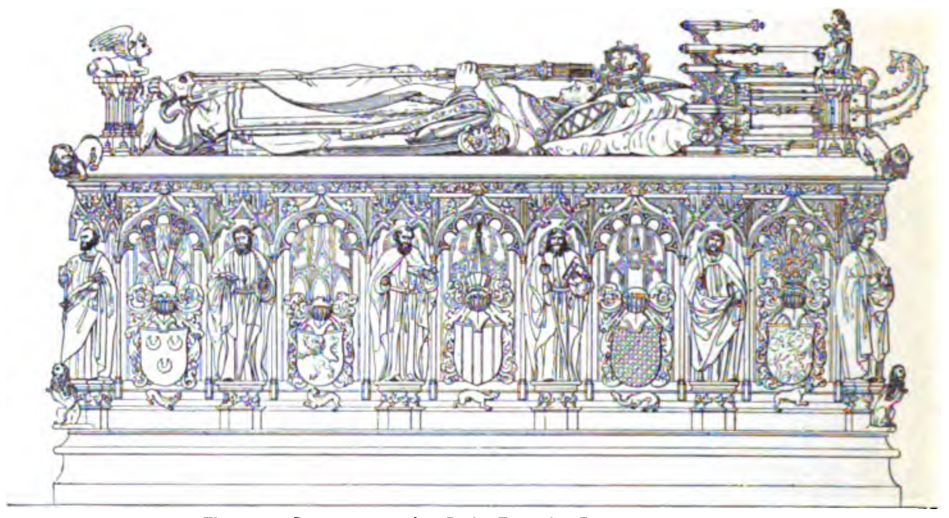


Fig. 245. Bronzetumba des Erzb. Ernst im Dom zu Magdeburg

Rundbogenarkaden eingefasst werden. Dies hat dann die Gotik in allen Variationen weiter ausgeführt und die Tumba in das feine Netz ihrer Blendbögen und Masswerke eingesponnen. Daneben kommt auch ein einfacherer Schmuck mit Wappenschildern vor, oder die Wappen werden in die Nischen oder vor die Trennungspfosten gestellt. Der Bildschmuck der Nischen — in Malerei oder Relief — zeigt dann Reihen von Heiligen, klagende und fürbittende Mönche oder Nonnen, auch Hinterbliebene und Leidtragende, Vasallen, Hofleute, Kapläne, selbst Narren in der Schellenkappe und Schutzjuden mit dem typischen Spitzhut[1]).

Beispiele sind nicht selten, wir erinnern nur an das Grab des Grafen Konrad Kurcibold, gest. 948, in Limburg 13. Jh., Friedrichs des Streitbaren, gest. 1428, in Meissen, Adolfs II., gest. 1394, in Klare, Günthers XXV. in Arnstadt 1368. Die Tumbe ist auch von den Erzgiessern angenommen und von P. Vischer bei seinen grossen Grabmälern mit ganz besonderer Liebe behandelt worden (Fig. 245). In der Renaissance ist dann die Gliederung und der Bildschmuck wesentlich freier gestaltet worden (Grabmal Hoyers IV. v. Mansfeld in Eisleben mit vier grossen Eckleuchtern 1541).

[1]) E. Wernicke, über bildl. Darstellungen auf Grabdenkmälern. Chr. Kbl. 1882 No. 4, 5.

Eine besondere Würze kam zur Tumba durch den Um- und Überbau in Gestalt von Baldachinen. Sogleich das erste Beispiel über dem (weit jüngeren) Grabmal des Pfalzgrafen Heinrich, gest. 1095, in Maria Laach, um 1200 zusammen mit dem Westchor errichtet, ist ein prächtiges Gehäuse auf sechs Säulchen, oben mit Kleinarkatur und barocken Giebeln. Andere über den Königsgräbern im Dom zu Krakau und ein überaus zierliches Lindenholzschnitzwerk vom Grab des Markgrafen Albuin in Möchling, jetzt in Wien. Auch dieses Motiv hat P. Vischer beim Sebaldusgrab benutzt.

Aus dem 16. Jh. liegen noch manche stattliche Beispiele vor. Über dem Sarkophag Graf Ludwigs II. von Löwenstein in Wertheim tragen 12 Säulen einen Baldachin, volkstümlich die „Bettlade" genannt. Eine Art Kapelle auf Hermen und Karyatiden ist über dem Grabe des Grafen Enno von Ostfriesland in Emden 1548 errichtet, mit einem Streifen trefflicher Reliefs, welche den Trauerzug mit Bahre, Leichenwagen und Gefolge schildern. Ähnlich einem Brunnenhaus ist der Überbau des Edo Wiemken in Jever 1561—64, wo Mercurius, Uranus, Jupiter, Minerva, Saturn, Fortitudo, Mars, Luna den Baldachin tragen, während an den Ecken der Umfriedung Rhetorica und David, Dialectica und Salomo, Musica und Josias, Memoria und Saul stehen; am Architrav ebenfalls der Leichenzug, wobei der treue Hund unter dem Sarge als Leidtragender mitgeht.

Nur eine besondere Spielart der Tumba ist die Bahre, dadurch entstanden, dass die Seitenwände bis auf vier oder sechs Stützen (Pfeiler, Säulen, auch Löwen) fortgelassen werden. Die Beispiele sind spärlich, nach Otte I. 341 ein Marmorgrab der seligen Aurelia (gest. 1026) von 1335 in St. Emmeram zu Regensburg, ein Steingrab des Ulrich von Werd, gest. 1334, in St. Wilhelm zu Strassburg, das Bronzegrab Johann Ciceros 1530 im Dom zu Berlin, der prächtige Marmorsarg auf Karyatiden Friedrichs I. von Dänemark im Dom zu Schleswig 1558.

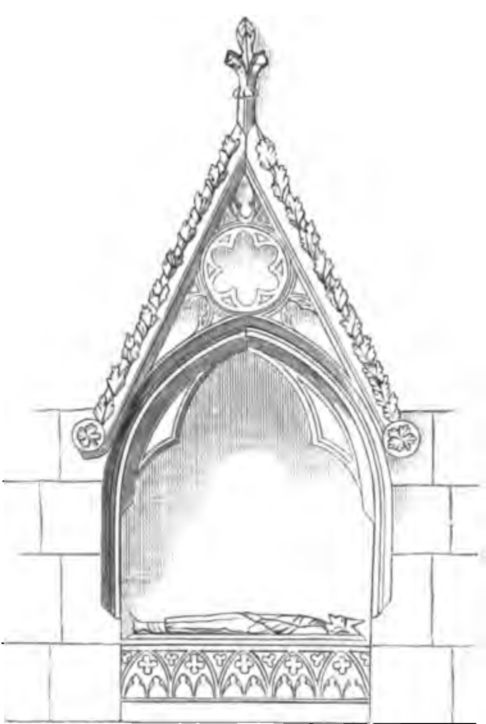


Fig. 246. Wandgrab in Niederhaslach.

Das Wandgrab ist eine spezifisch moselanische Erscheinung. In Trier sind einige Bischofsgräber (Udos, gest. 1078, Egilberts, gest. 1101, Brunos, gest. 1124, des Kardinals Ivo, gest. 1142) im 13. Jh. an die Wand gerückt und dabei wurde auf die niedrige Tumba ein Rundbogen auf gepaarten Säulchen mit Löwenfüssen gesetzt — eine Künstlerlaune unbekannter Herkunft. Aber die Gotiker nahmen das auf; nur dass sie die inzwischen ausgebildete Hochtumba mit der Figur des Toten in eine Wandnische brachten, die nach bewährtem Muster von einem Blendgiebel übersetzt ist. So die Grabnischen von Erzb. Heinrich v. Finsingen 1286 in Trier, Kuno v. Falkenstein 1388 und Werner v. Königstein 1418 in St. Kastor zu Koblenz und eines B. Rachio v. Strassburg, gest. 815 in Niederhaslach (Fig. 246).

6. Memorie und Epitaph. Die Klasse der stehenden und hängenden Denkmäler unterscheidet sich dadurch von der vorigen, dass sie nicht den Platz des Grabes bezeichnen, sondern ein der Kirche einverleibtes Erinnerungszeichen sein wollen. Die ältere Gruppe der eigentlichen Memorien schliesst sich eng an

die altchristlichen Grabsteine an. Es sind rechteckige Platten mit einem wenig erhabenen Kreuz, darauf die kurze Inschrift, auch in der Fassung (z. B. in Bonn: VI·ID·FEBR·OBIIT GODESCALC DI (aconus) oder KL·OCTBR.OBIIT·REMICH·VIDVA·LAICA) den römisch-christlichen Grabschriften nachgebildet.

Sieben derselben waren am alten Münster in Bonn eingelassen, beim Neubau 11. Jh. schon als Mauersteine verwandt, jetzt im Kreuzgang, eine als Altarplatte in Dottendorf, zwei im Provinzialmuseum, vier Bruchstücke im Museum zu Köln. An Landkirchen des Unterrheins, in Drevenack, Mehr, Hülm, Uedem, Till, Wissel, Qualburg, Kellen sind vier- bis sechszeilige Memorien des 10. Jh. eingemauert. Auf diesen ist recht geflissentlich der Laienstand der Verstorbenen betont (laicus, laica). Das Verbot der Kirchengräber muss demnach noch streng gewesen sein. In dieser Form einer kurzen Grabschrift hat sich die Memorie auch weiter nach Osten verbreitet; in Gelnhausen für einen Thesaurarius Paulus 1232, in Fulda St. Michael für einen Diakonus Meginbracht 938, zu Münster in St. Marien für B. Hermann I. 1042 (Reliefplatte), für B. Hugo I. 979 im Dom zu Zeitz. Dagegen die Kritzeleien an einer Kleinarkatur der Krypta in Merseburg sind nur Funeralnotizen. Derartige Anschreibungen auch am Äusseren von Kirchen sind dann im folgenden gar nicht selten. Am Chor der Pfarrkirche in Rudolstadt sind gleich drei Grabschriften von 1561 beieinander.

Seit dem 14. Jh. haben wir eine besondere Form der Memorie in den Totenschilden. Es sind dies kreisrunde, dann ovale Holzschilde mit Wappen, Symbolen und Inschriften in Malerei, Lederpunzung, Flachschnitzerei etc., welche über dem Grabe oder getrennt davon mit anderen zusammen aufgehängt wurden. Die Mode ist von den Ritterorden ausgegangen und von den zahlreichen „Gesellschaften“ des späteren Ma., doch auch von Zünften und gemeiner Bürgerschaft gepflegt worden. Alte und zahlreiche Stücke des Deutschordens in St. Elisabeth zu Marburg (des Landgr. Heinr. I., gest. 1308) und in dessen Kapelle zu Wien, des Schwanenordens in Anspach und auf Marienberg bei Brandenburg, andere in Nürnberger Kirchen, grosse Sammlung im Germ. Mus., dann in Kärnthen und Niederösterreich (Mitt. K. K. C C. XVIII. 250).

Daneben taucht im 15. Jh. eine etwas unsichere Variante auf. Es sind kleine Metallplättchen, Vierpässe mit Brustbild oder Wappen oder einfache Schrifttäfelchen, in Wände und Pfeiler eingelassen, also eine Ergänzung des eigentlichen Grabsteins. Allerdings ist im einzelnen zu erwägen, ob sie nicht etwa später dem Grabstein entnommen und zur Schonung aufgebraucht wurden. Denn mancherorts finden sich derartige stark reliefierte Bronzegüsse noch heute im Grabstein des Fussbodens, eine ganze Reihe für Kanoniker in der Schlosskirche zu Altenburg.

7. Stehende Epitaphien zunächst in Form aufgerichteter Grabsteine sind ein Produkt der Not und klaren Vernunft, denn wo sollte auf die Dauer der Platz für Tumben und Grabsteine im Fussboden herkommen; warum köstliche Arbeiten auf hohen Tumben oder in Bretterkasten den Blicken entziehen? So sehen wir denn im Lauf des 15. Jh. die Sitte immer mehr durchdringen, Grabsteine aufrecht an Wände und Pfeiler zu stellen. An der Bildnisfigur wurde hierdurch nichts wesentliches geändert. Vielfach hat sie noch das Kissen unter dem Kopfe. Wohl aber wurde dem Rahmen — bis dahin eine Spitzbogennische, mit Säulen eingefasst — eine verwirrende, überzierliche Gliederung gegeben, an den Seiten übereinandergesetzte Bildhäuschen mit kleinen Heiligenfiguren, oben ein weit vorhängender Baldachin. Daneben blieben natürlich einfachere Rahmen bestehen, Anf. 16. Jh. ist besonders eine ziemlich öde Manier im dürren Astwerk vertreten. Und lokal ist die Gewohnheit verbreitet, statt der Figur das Wappen des Toten darzustellen (Fig. 247). Die Renaissance hat hier ganz so glücklich durchgegriffen wie beim Altaraufsatz und den Entwurf auf einfache, harmonische Verhältnisse zurückgeführt: die Bildnische von Säulchen oder Pilastern eingefasst, durch einen

verkröpften Architrav und Giebel abgeschlossen, als Sockel eine Schriftplatte, ebenfalls von Pilastern eingefasst. Zuweilen sind Seitenflügel für Heilige oder allegorische Frauen angebracht. Als Muster nennen wir nur das Grabmal des Erzb. Joh. v. Metzenhausen in Trier und Uriels v. Gemmingen 1541 in Mainz (Fig. 248). So sind die Frühwerke deutscher Renaissance eine Vollendung dessen, was die Gotik erstrebte. Die weitere Entwicklung brauchen wir nicht zu kennzeichnen, sie verläuft ganz analog der des Altaraufsatzes, wie z. B. in der Stadtkirche zu Darmstadt 1589 das Epitaph der Kurfürstin an Stelle des Hochaltars gesetzt ward. Es muss nur noch darauf hingewiesen werden, dass schon seit dem 15. Jh. neben der Standfigur des Verstorbenen sich eine andere Gruppierung durchkämpft, das Andachtsbild: ein Kruzifix oder eine andere biblische Szene, vor welcher der Verstorbene allein, der Frau gegenüber oder mit ganzer Familie kniet[1].



Fig. 247. Epitaph des Hans Baumgartner in Kufstein.



Fig. 248. Grabmal Ulrichs v. Gemmingen in Mainz.

[1]) H. Ehrenberg, die Renaissancedenkmäler in Jever. Rep. f. Kw. XXII. 195.

8. Im Barock und Rokoko werden die Epitaphbauten unbescheiden gross und vordringlich. Es gibt solche, die ganze Wände füllen und in mehreren Etagen bis an die Decke steigen. Daneben steigt die Vorliebe für hängende Epitaphien verschiedenster Gestaltung. Die Anfänge dafür liegen in der Spätgotik und die Renaissance hat zahlreiche Werke derart aufzuweisen, die ganz wie stehende Denkmäler entworfen sind, nur dass statt der Füsse Konsolen angesetzt sind. Seit Mitte 17. Jh. treten jedoch mehrere neue Typen hervor. Zunächst die Bildkartusche mit Emblemen und Trophäen, besonders für Kriegsmänner gewählt, ein Oval mit Brustbild, meist gemalt, ein reicher Akanthusrahmen, dann allerhand Kriegsgerät und allegorische Weiber; für schlichte Bürgersleute wird auch noch das biblische Bild beibehalten, dann drängt sich auch hier das Porträt vor, Familienbilder, Prediger in einer Säulenhalle, Gelehrte in ihrer Bibliothek, schöne, fleischhafte Frauen. Kurz, am Ausgang des 18. Jh. sah manche Kirche einer Ahnengalerie ähnlich.

Spiegelt sich darin die masslose Eitelkeit dieser armseligen Zeit, so findet sich die Kehrseite in den trostlosen Bildern, worauf man den Toten im gläsernen Sarge sieht, eine Spekulation auf die Nerven, vor welcher der junge Kügelgen im Dom zu Merseburg ein ganz begreifliches Grauen empfand. Daneben gehen dann freie und phantastische Erfindungen, die man nicht gut auf eine Formel bringen kann, man müsste sonst Bände damit füllen. Die Elemente sind ein Sarg und eine Pyramide, später Säule oder Urne, der Erblasser, welcher dem Grabe zuschreitet oder sich schon auf dem Sarg zur letzten Ruhe niedergelegt hat, der Tod, welcher mit grimmigem Behagen seine Beute ergreift, einladet oder fixiert, ein Klageweib, ein Trostweib (auch Engel), ein Jüngling, der die Grabschrift schreibt oder den Nachruhm aus einem langen Tuthorn bläst, dazu Symbole von Zeit und Ewigkeit. So auf dem Grab des Grafen Mitrowitz 1685 in St. Jakob zu Prag und nach allerhand Varianten, Kürzungen und Bereicherungen noch 1777 an dem des Marschalls von Sachsen in St. Thomas zu Strassburg.

Kenotaphien wurden sehr häufig denen errichtet, die in der Fremde gestorben waren. Als Graf Wilhelm III. v. Henneberg 1480 in Bozen verschied, liess seine Witwe ihm in der dortigen Pfarrkirche einen Grabstein und ein stehendes Epitaph durch Meister Asmus v. Trient, im Hauskloster Vessra aber auch noch eine Tumba und ein Wandepitaph durch Meister Hans errichten. Da der Leichnam 1482 doch noch überführt wurde, so ist das Bozener Grab zum Kenotaph geworden. Das Epitaph vertrat also dieselbe Funktion wie später das öffentliche Denkmal. Dies wird besonders deutlich an den Prunkgräbern für längst verstorbene Heilige und Kirchenstifter, so für Bonifatius im 14. Jh. im Dom zu Mainz, für Kaiser Heinrich und Kunigunde von Riemenschneider 1513 im Dom zu Bamberg, für Kaiserin Edith in Magdeburg und für Markgraf Gero in Gernrode etc.



Fig. 249.
Grabstein in Naumburg.

9. Über Grabmäler auf dem Friedhof sind wir für die ältere Zeit ganz im Dunkel, da die städtischen Friedhöfe um die Kirchen grösstenteils längst in freie Plätze umgewandelt wurden. Was da gelegentlich beiseite gestellt wurde, sind einfache Schriftplatten. Erst seit dem 16. Jh. sind ausserstädtische Friedhöfe in Betracht zu ziehen, der denkmalreichste und der besterhaltene der Johannesfriedhof in Nürnberg. Hier sind die Gräber auch der grossen Künstler, Humanisten und Politiker mit mächtigen Steinplatten belegt, in welche eine Bronzetafel, oft mit reicher Kartusche und kalligraphischer Inschrift, eingelassen ist. Anderwärts, z. B. in Naumburg, sind kleinere Steine mit Metallplättchen aufrecht gestellt. Sonst hat man sich wohl mit Holzkreuzen, an denen ein Weihkesselchen hing, begnügt, wie es Müller im Kirchenschmuck vorschreibt. Provinziell verbreitet

sind hausartige Holzgerüste auf Grabhügeln, so zahlreich in Völlen-Ostfriesland, ein eisernes in Haindling-Niederbayern, vielleicht altgermanische Erinnerung, wie die Lex Salica c. 57. eine *domus in modum basilicae facta super hominem mortuum* erwähnt. Im 17. und 18. Jh. sind dann Bildnissteine (Fig. 249) beliebt, meist Handwerkskunst von peinlicher Treue in Tracht und Kleidung. Daneben stehen Aufbauten aus Laub- und Muschelkartuschen, Pyramiden, Säulen und Urnen mit Klageweibern, Putten, Engeln und Emblemen besetzt. Inschriften auch gern auf ausgebreiteten Teppichen und Papierrollen. Endlich schmiedeeiserne Grabkreuze mit Rankenornament, bei denen Bilder und Inschriften in kleinen, verschliessbaren Kästchen auf Blech gemalt wurden.

Ganz freie Standfiguren, die sich als Grabmäler ausweisen, kann ich nur zwei aus dem 15. Jh. nachweisen, Wilhelms des Riesen 1444 und seiner Gemahlin aus Vessra in Schleusingen.

10. Die Bildnisfigur nach Anordnung, Kunstwert und Entwicklung zu würdigen, wäre eine anziehende und für die allgemeine Kunstgeschichte wichtige Aufgabe. Aber bei der ungeheuren Masse der Denkmäler müssen wir uns auf wenige Andeutungen beschränken. In der Haltung waltet eine unglaubliche Zähigkeit und geradezu Einförmigkeit vom 12. bis 16. Jh. Der Entschlafene ruht, streng frontal gefasst, mit offenen Augen auf dem Steine wie auf einem Paradebett, den Kopf auf ein Kissen gebettet, die Füsse auf ein Konsol oder schräges Fussbrett, oft auf Tiere — Löwen, Hunde — gestellt. Die Hände sind auf der Brust gefaltet oder tragen Standesabzeichen, bei Bischöfen und Äbten Pedum und Buch, die Rechte auch segnend, bei Priestern einen Kelch, bei Kirchenstiftern ein Modell, bei Rittern Lanze, Schild, Schwert, Streitkolben, bei Frauen einen Rosenkranz, ein Hündchen u. dergl. Die Kreuzung der Füsse bei Rittern, welche man früher vielfach auf Beteiligung an einem Kreuzzuge bezogen hat, ist ein Motiv der Grossplastik, „der Tänzerschritt.“ Auch wo mehrere Personen nebeneinander ruhen, Ehegatten, Mütter und Kinder, ist die feierlich-steife Haltung bewahrt; selbst die äussere Berührung wird vermieden. Vollends herzliche Beziehungen, wie etwa die zärtlichen Abschiedsszenen der Antike, wird man selten finden. Wenn auf einem Stein in St. Andreas zu Eisleben ca. 1230 Gräfin Elisabeth ihren Gemahl Burchard um das Kinn schmeichelt oder Greta v. Weilnau, gest. 1362, ihre Tochter Gretichen an der Hand führt, so sind das naive Ausnahmen. Ebenso gemessen verhält sich die knieende Figur. Hierin haben erst die Ausländer des Barock Wandel geschaffen, leider wie oben erwähnt, mehr mit allegorischen als rein menschlichen Akten.

Die Bildnistreue lässt sich nicht immer und am wenigsten in der Frühzeit kontrollieren und der Beispiele sind genug, wo der Künstler, zumal wenn ihm die persönliche Bekanntschaft des Verblichenen fehlte, freie Idealfiguren schuf. So entspricht das schöne Jünglingsantlitz Heinrichs des Löwen nicht der Beschreibung und der erhaltenen Miniatur. Der grosse Naumburger Realist, vor die schwierige Aufgabe gestellt, längst Verstorbene darzustellen, porträtierte einfach seine Zeitgenossen, dem Bischof Hildeward, gest. 1032, verlieh er die Züge seines Gönners Dietrichs II., gest. 1273. Dagegen ein Muster ängstlicher Wahrheitsliebe war der Meister, welcher Rudolfs v. Habsburg Grabmonument für den Dom in Speier arbeitete. Auf die Nachricht, dass der Kaiser eine neue Falte *„einer runzen mêre“*, im Gesicht bekommen, reiste er an den Hof, um sein Werk nach dem Leben zu verbessern. Eine Miniatur der Weltchronik des Rudolf von Ems ca. 1430

(*„hie liess Ninus ein bilde machen nach sinem totten vatter“*) (Fig. 250), zeigt den Grabbildhauer, wie er genau nach dem danebenliegenden Toten arbeitet. Aber im ganzen war das nicht der Sinn des 13. und 14. Jh. Vielmehr geht durch all die Prachtwerke ein vornehmer Idealismus. Der adlige, höfische Ton, den die französisch geschulten Plastiker angeschlagen hatten, klingt noch lange nach. Man bildet lieber jugendliche Gesichter, verklärte Minen, schlanke Gestalten, ohne doch dem Leben untreu zu werden. So leicht die Grenze einer glatten, süssen Manier dabei überschritten werden konnte, so bilden die zahlreichen Tumben des 14. Jh. doch künstlerisch angesehen den Höhenzug, der die Plastik des 13. mit der des 15. Jh. verbindet. Da setzt nun gleich im Anfang ein scharfer Realismus, ein Runzel- und Faltenstudium ein, an dessen trockener Wahrheit weder die grossen Meister der gotischen Nachblüte noch die Renaissancekünstler, die im Porträt oft auffallend schwach sind, etwas zu ändern vermochten. Doch heben sich dann die Werke der Niederländer zu geist- und seelenvoller Darstellung heraus (Fig. 251). Im Spätbarock und Rokoko ist so stark mit innerer Erregung, hohler Leidenschaft und gespreizter Haltung gearbeitet worden, wie sie gerade das Bildnis am wenigsten verträgt. Der kleinliche, hausbackene Sinn schaut doch überall durch und die glatte, flüchtige Technik stimmt meist den Eindruck noch mehr herab.



Fig. 250. Der Grabbildhauer.

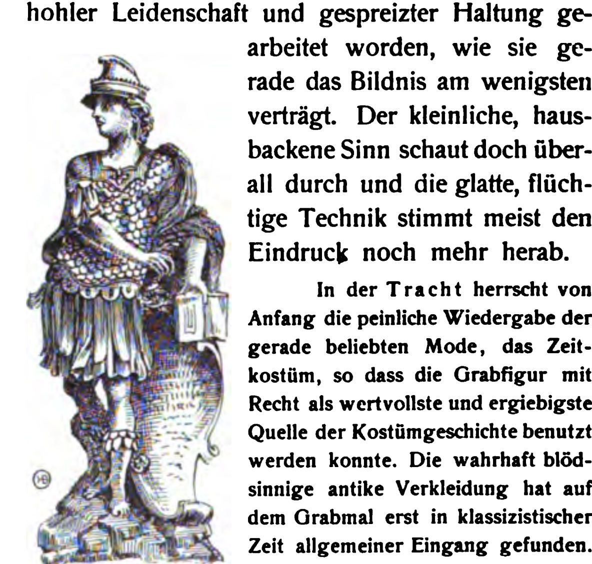


Fig. 251. Grabstein des Obersten Meyer in Frankenhausen.

Fig. 252. Epitaph des Prof. Machern in Gera.

In der Tracht herrscht von Anfang die peinliche Wiedergabe der gerade beliebten Mode, das Zeitkostüm, so dass die Grabfigur mit Recht als wertvollste und ergiebigste Quelle der Kostümgeschichte benutzt werden konnte. Die wahrhaft blödsinnige antike Verkleidung hat auf dem Grabmal erst in klassizistischer Zeit allgemeiner Eingang gefunden.

11. Eine besondere Symbolik des Grabmals hat sich im frühen Ma. nicht enfaltet, obwohl am Clemensgrab zu Bamberg in der Darstellung der vier Haupttugenden die Anregung gegeben war. Erst gegen Mitte des 15. Jh. taucht im Anschluss an die Totentänze ein grausiger Vorwurf auf, der Tote selbst oder irgend ein Leichnam, von allerlei Ungeziefer, Schlangen und Kröten durchwühlt, inschriftlich so erläutert, dass der Tod alle Stände gleich macht oder dass die Lebenden bald derselben Verwesung verfallen. Nach der Reformation ist dann der Tod selbst als Sensenmann oder mit Bogen und Pfeil im übermütigen Spiel mit seinen Opfern eingeführt, zugleich werden Symbole desselben, der Schädel, das Stundenglas, Hippe und Fledermausflügel sehr häufig

gebraucht. In derselben Zeit treten nun auch die Allegorien der Tugenden und Künste, die den Verstorbenen zierten (oder auch nicht zierten) am Grabmal auf (Fig. 252) (s. u.) und die barocke Symbolik hat eine Menge Sinnbilder, verschlungene Hände, blutende, pfeildurchbohrte, zerschnittene und zerrissene Herzen, abgesägte Bäume, gestürzte und zerbrochene Säulen etc. erfunden.

VI. Orgel und Musikinstrumente.

ZIMMER, die Kirchenorgel, Gotha 1891. — O. WANGEMANN, die Orgel, ihre Gesch. u. ihr Bau. 3. Aufl. Lpz. 1895. — P. STRASSER, zur Gesch. d. Orgel, Kirchenschm. VIII. IX. X. — E. DE COUSSEMAKER, hist. des instrum. de musique au M.-A., Par. 1859. — R. v. RETTBERG, zur Gesch. d. Musikinstr., Anz. G. M. 1860 No. 5—9. — F. J. ANTONY, Gesch. Darst. etc. der Orgel, Münst. 1832. — W. C. J. CHRYSANDER, hist. Nachr. v. Kirchenorgeln, Rinteln 1755. — OTTE, Hb. I. 323. — RIETSCHEL, die Aufgabe der O. im Gottesdienst, Lpz. 1892. — KOTHE u. FORCHHAMMER, Führer durch die ges. O.-litteratur, Lpz. 1892—95.

Die Orgel (*organon*) war in altchristlicher Zeit ein profanes Instrument, bei welchem mehrere Rohr- und Metallpfeifen auf einer Windlade vereinigt waren. So dienten noch die von Byzanz aus an König Pipin 757 und an Karl d. Gr. 787 geschenkten Orgeln dem Hausgebrauch. Erst Ludwig d. Fr. liess 826 im Münster zu Aachen über dem Königsstuhl durch einen *Georgius presbyter de Venetia* eine „Orgel nach griechischer Art" bauen, welche erst 1626 zerlegt wurde. Und nun muss die deutsche Orgelbaukunst sich so rasch entwickelt haben, dass P. Johann VIII. um 875 sich einen Orgelbauer aus Freising erbat. Im 11. Jh. werden Orgeln in Erfurt, Magdeburg und Halberstadt bezeugt, eine „alte Orgel" verbrannte 1159 in Freising, 1200 auf dem Petersberg b. Halle, worauf der Kellermeister Dietrich bis 1207 eine neue baute; im Dom zu Worms wurde 1258, im Münster zu Strassburg 1260 eine neue durch Ulrich Engelbrecht, eine zweite das. 1292 durch Mag. Guncelinus de Francfort aufgestellt, in Ratzeburg 1292, in Güstrow 1293. Die Werke dieser Zeit waren, soweit wir aus Miniaturen und Beschreibungen schliessen können, ungemein schwerfällig, so dass man kaum begreift, wie der Mönch von St. Gallen ihren Ton stark wie den Donner und lieblich wie Lyra und Zymbel finden konnte. Nach Walafried starb sogar eine Frau vor dem süssen Ton der Aachener Orgel. Die Windlade meist ein Holzkasten, auf welchem die Pfeifen in einer Reihe stecken (Fig. 253), jedes Register für sich und von einem eigenen Schläger bedient, das Gebläse ein Schlauch, der von Knechten mit Füssen getreten wird, dann viele kleine Blasebälge, die Klaviatur höchstens mit 12 Tasten und den ganzen Tönen H—F, bei deren Niederschlagen alle darauf stehenden Pfeifen zugleich brüllten. Ein Fortschritt war die Einführung der halben Töne in den Obertasten, die Vermehrung der Klaviaturen und die Erfindung des Pedals, welche einem Nürnberger Hinrich Drassdorf zugeschrieben wird, jedoch schon an der Halberstädter Domorgel von Nikol Faber 1361 bezeugt ist. Wichtiger war noch die Einführung der Schleiflade seit ca. 1440, welche die verschiedenen chromatisch geordneten Pfeifenreihen



Fig. 253.
Der Orgelbauer (ma. Hausbuch).

durch Schieber zu sperren und zu öffnen gestattete und die Ersetzung der vielen kleinen durch wenig grosse Faltenbälge seit Anf. 16. Jh. In dieser Zeit gelang es auch, die Tasten durch einen leichteren Mechanismus mit den Ventilen zu verbinden und zu verkleinern, mehrere Oktaven nebeneinander zu ordnen und damit ging auch das geräuschvolle und anstrengende „Schlagen" in ein leichteres „Spielen" über.

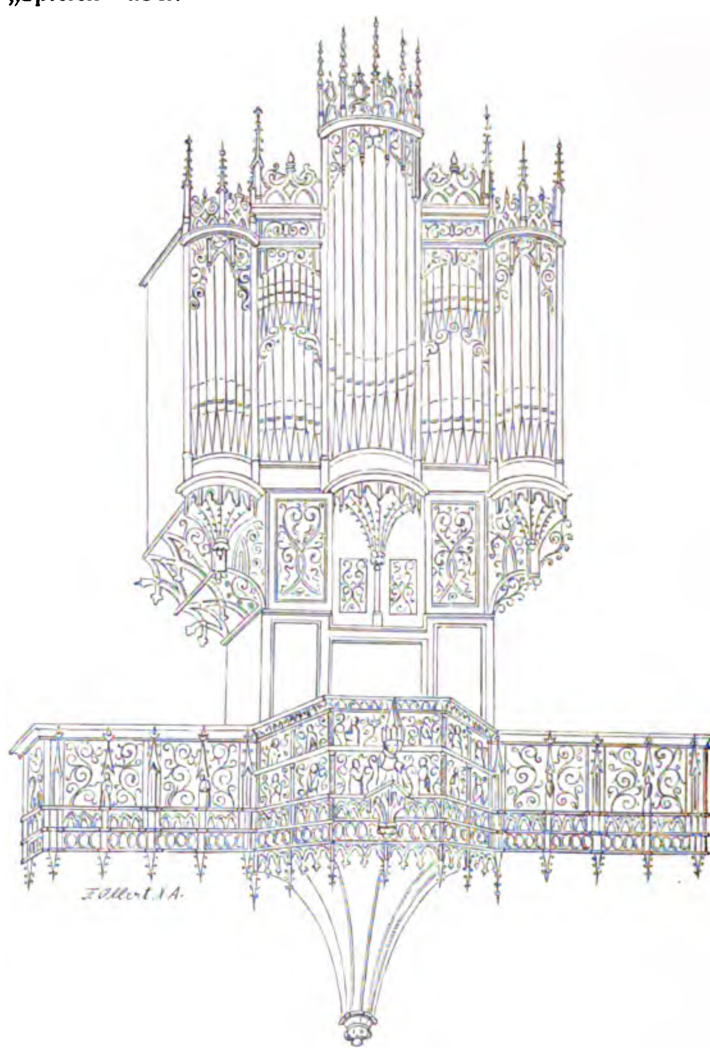


Fig. 254. Orgel im Dom zu Dortmund.

Als Orgelbauer werden genannt und gerühmt um 1400 Meister Jörg zu Wien, Stephan Kaschendorf 1460 in Breslau, Mstr. Ludwig 1431—33 in Ulm, Michel Grolach von Lyps und Peter Gareis von St. Pölten, 1433 in Strassburg, 1488 Konrad Sittinger zu St. Blasien und St. Trudpert, Bruder Jakob Kunigsschwerd v. Zwetl 1544 in Wien und Prag. Als die schönsten Werke galten die bei den Barfüssern in Nürnberg von Konrad Rotenburg um 1495 und in der Kapitelskirche zu Bamberg, als grösstes die im Dom zu Braunschweig 1499 von Heinrich Kranz.

Die Chronisten berichten übereinstimmend, wie die Bauern 1525 und dann in allen folgenden Kriegen die rohe Soldateska mit besonderer Vorliebe ihre Zerstörungswut an den Orgeln versucht haben. 1528 konnte der Organist in Bern das schöne Münsterwerk auch dadurch nicht retten, dass er dem Volke vorspielte: O du armer Judas, was hast du getan? Nach dem letzten Tone wurde das Werk zertrümmert. Die Reformierten haben überhaupt bis ins 18. Jh. die Orgel als „nit anständig" aus der Kirche streng verbannt. So sind aus dem Ma. überhaupt nur dürftige Reste des Stimmwerkes, mehr noch Gehäuse und Bühnen erhalten, welche in der Umrahmung des Prospektes dem spätgotischen Tischlergeschmack folgen (Fig. 254), manchmal mit bemalten Türen: in Deutsch-Brod, in Bützow (Stiftskirche), in St. Marien zu Dortmund, in Seckau von Mich. Rosenauer, im Münster zu Strassburg von Fr. Krebsen 1489, in der Karmeliterkirche zu Kiedrich 1492—1510, in St. Jakobi zu Lübeck 1504 von Peter Lasur, in St. Marien das. von Bartold Hering

1516—18, der grosse „Stier“ auf Hohen-Salzburg und im Münster zu Konstanz 1520—32 von Mstr. Hans.

Nach der Schilderung im Titurel muss es schon im 13. Jh. an Orgeln künstliche Sing- und Spielwerke gegeben haben. An der Magdeburger Domorgel war ein Hahn angebracht, der krähen und mit den Flügeln schlagen konnte, in Ochsenfurt ein Ochse, der wie ein Kukuk sang, an der Münsterorgel zu Strassburg die „Rohraffen“, zwei Bestien, aus deren Innern zwei Münsterknechte zu Pfingsten das Volk durch Schreien und Lachen belustigten. Endlich in Strassengel standen fünf blasende Engel, statt der Fialen aussen an die Turmecken gestellt, mit der Orgel in Verbindung.

In nachreformatorischer Zeit wurde dem Orgelbau eine steigende Fürsorge gewidmet und an der Verbesserung und Erweiterung der Werke unablässig gearbeitet. Hans Lobsinger erfand 1550 die Spannbälge und die Springlade und Christian Förner etwas später die Windwage und führte zahlreiche neue Stimmen ein.

Als besonders gelungene und grosse Werke werden gerühmt die Orgeln in der Stadtkirche zu Halberstadt 1600 von Elias Winnigsteten, im Dom zu Magdeburg 1604 und in Riddagshausen 1610 von H. Compenius, in der Schlosskirche zu Dresden 1614 und in Trinitatis zu Sondershausen 1616 von G. Fritsche, im Dom zu Frankfurt 1625 von Joh. Meyer, in St. Elisabeth zu Breslau 1637 von Chr. Crell, in St. Nicolaus zu Hamburg 1686 von A. Schnitker, in Schneeberg 1695 von L. Hallbeck, in St. Peter-Paul zu Görlitz 1697 von E. Gasparini. Das 18. Jh. erfüllte der Ruhm Gottfr. Silbermanns (1683—1753) in Freiberg, dessen noch heute zahlreich erhaltene Werke (Hof-, Frauen-, Sophienkirche in Dresden, Dom in Freiberg, Schlosskirche in Burg u. a.) sich durch eine zarte, liebliche, silberhelle Klangfarbe auszeichnen. Er erzog sich tüchtige Schüler in Zach. Hildebrand und seinen Söhnen zu Leipzig und aus der grossen Zahl der mitstrebenden Meister dürften als die besten und fruchtbarsten ihm nahe kommen die Brüder Wagner in Schmiedeberg, J. M. Röder und Joach. Wagner in Berlin, M. Engler und J. Menzel in Breslau, L. König in Köln, Heinr. Herbst und Sohn in Magdeburg, J. Gabler aus Ravensberg, Heinr. Stumm in Frankf. a. M. Auch Künstlermönche versuchten sich im Orgelbau, z. B. der Prämonstratenser N. Winthauser in Steinfeld und der Karmeliter G. Buttner in Striegau.

Die im Ma. schon häufigen Kuriositäten wurden mit der wachsenden Kunst vermehrt und gewannen an Beifall wie eine Modekrankheit. Man brachte Engel mit beweglichen Armen an, welche Trompeten bliesen, Zymbel und Pauke schlugen, laufende Sonnen und „Zymbelsterne“, singende Vögel und schreiende Tiere; sehr beliebt war z. B. „das Hummelchen“, um Kirchenschläfer zu wecken. In diesen und ähnlichen Verrücktheiten übte der Abt G. J. Vogler eine „mehr geräuschvolle als segensreiche Tätigkeit“.

Wahrhaft glänzend sind die Orgelprospekte des Barock, leicht und phantasievoll aus Rahmen und Gittern, Ranken und Laubfüllungen aufgebaut und oft mit Figuren überladen. Wohl das grösste Werk dieser Art ist der Prospekt in Weingarten 1750. Es ist zu bedauern, dass man in der Neuzeit, oft unter Zertrümmerung köstlicher Schnitzereien, zu den öden gotischen Architekturgehäusen zurückgekehrt ist, welche stilrein und von tötlicher Langweiligkeit sind.

Instrumentalmusik war beim Kultus wie so vieles theoretisch streng untersagt, fand aber frühzeitig in den Klosterschulen von Reichenau und St. Gallen Pflege und ist nach dem Zeugnis von Gemälden ganz gewöhnliche Sitte gewesen. Die verschiedenen Instrumente, ebenfalls *organa* genannt, finden sich vornehmlich

abgebildet in den Psalterien, in welchen ein Blatt David mit seinen Sängern zeigt, dann in Händen musizierender Engelchöre, endlich bei den Tieren und Fratzen des Ornaments. Alte Orchester sind nicht erhalten und was sich an Instrumenten in grossen Sammlungen z. B. im Germ. Mus. findet, ist grossenteils profaner Herkunft. Die folgende kurze Übersicht soll demnach bloss der Möglichkeit dienen, die auf Denkmälern dargestellten Instrumente benennen zu können.

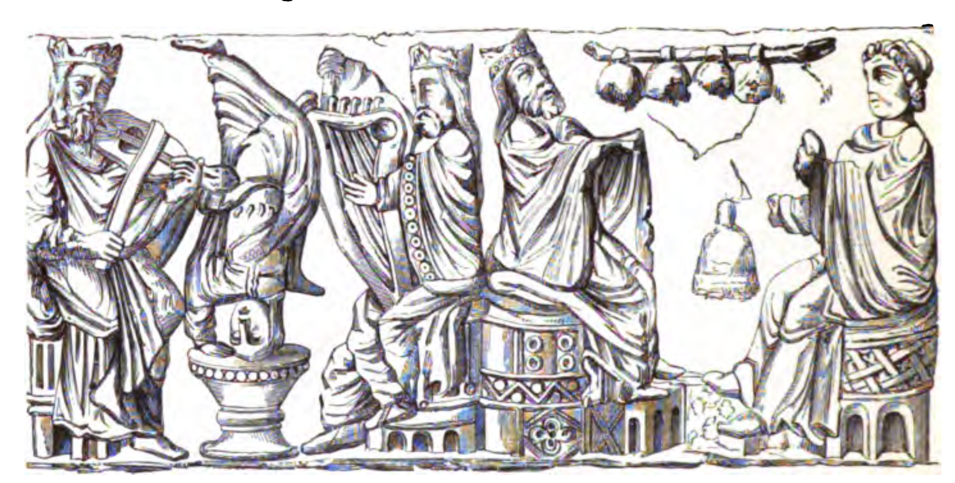




Fig 255. Ein ma. Orchester. Relief zu Bocherville.

1. Saiteninstrumente. Die Viedel (*fidicula*) mit drei Saiten auf flachem Brett oder Resonanzboden, schon im 13. Jh. der heutigen Geige ähnlich, mit einem hochgespannten Bogen gestrichen, als Hand- oder Kniegeige benutzt. Der Psalter in dreieckiger Form vor der Brust gehalten und mit der Hand oder mit Stäbchen gerissen. Die Harfe (*harpa, cithara teutonica*), aufrecht stehend mit Resonanzboden, die Saiten an Kurbeln stellbar. Die Laute, ähnlich der Guitarre oder Mandoline mit halbrunder Resonanz und langem Hals, vor der Brust gehalten und mit dem Plectrum geschlagen. Die Zither (Hackbrett), ein vielsaitiges, trapezförmiges Instrument, mit Klöppeln geschlagen. Die Leyer (*organistrum*) eine Art Drehorgel, von zwei Personen derart gespielt, dass eine die Kurbel dreht, die andere das Griffbrett besorgt.

2. Blasinstrumente. Am häufigsten die Trompete oder Posaune (*tuba*), ein langer, gerader oder gebogener Trichter, typisch für die Engel beim Weltgericht; die Flöte (Pfeife, *swegula, sambucca, fistula*), als Lang- oder Querflöte gebraucht, mit mehreren Stimmlöchern, die mit den Fingern geschlossen und geöffnet werden; die Schalmei (*calamus*), eine Reihe nebeneinander stehender, kürzer werdenden Rohre, das alte Hirteninstrument; der Dudelsack, eine Flöte an einem Kälbermagen, die „Sackpfeife", wie man sie noch heute bei wandernden Italienern sieht. Das Horn, Jägerhorn (*cornu*), meist das einheimische Stierhorn, aber auch gehöhlte Elephantenzähne, als Reliquienbehälter mehrfach erhalten.

3. Schlaginstrumente. Die Pauke, Kesselpauke (*tympanum*), eine Halbkugel mit Fell bezogen und mit Klöppeln bearbeitet, welche am Bande um den Hals getragen oder in ein Gestell gesetzt wurde; die Trommel (*sumber*), ähnlich, doch zylinderförmig; die Schelle (*cymbalum*), zwei Kreisplatten, die aufeinander geschlagen wurden; das Triangel, mit einem Stäbchen geschlagen, und ganz besonders beliebt das Glockenspiel, bei dem mehrere abgestimmte Glöckchen an einem Stab hängend mit Hämmerchen geschlagen wurden.

Aus ma. Chronisten geht ziemlich klar hervor, dass bei grösseren Festen die Stadtpfeifer den Bedarf an kirchlicher Musik bestritten. Nach der Reformation tauchen überall die zunftmässig gegliederten „Adjuvantenchöre" auf, und es ist für heutige Zustände erstaunlich, welche Masse von geräuschvoller Musik im Gottesdienst und bei jeder Art von Familien- oder Lokalfesten damals genossen wurde. Viele Kirchen besassen selbst stattliche Orchester; eins der grössten war in St. Wenzel zu Naumburg, dessen Reste in das Kunstgewerbemuseum zu Berlin gelangten.

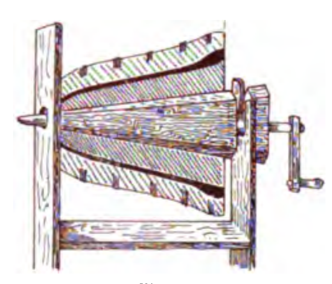
VII. Glocken und Uhren.

H. Otte, Glockenkunde, 2. Aufl., Lpz. 1884, wo auch die reiche Literatur. — Ders., zur Glockenkunde, Halle 1891, — Nordhoff, zur Erzgiesserkunst B. Jb. LXXVI. 176—186. — W. Schubart, die Glocken des Herzogt. Anhalt, Dessau 1896. — Bergner, zur Glockenkunde Thüringens, Jena 1896. — Ders., die Glocken des Herzogt. S.-Meiningen, Jena 1899. — W. Effmann, die Gl. der Stadt Freiburg i. Schw., Strassburg 1899. — Ders., Gl. der Marienk. zu Rostock, Zs. chr. K. VII. 81. — Schönermark, die Altersbestimmung der Gl., Berl. 1889. — H. Pfeifer, Kirchengl. im Herzogt. Braunschweig, Dpfl. III. 113. — Schäfer, hess. Glockeninschriften, Arch. hess. Gesch. u. A. XV. 475—544. — Die Münsterglocken zu Schaffhausen 1899. — C. Gurlitt, zur Gesch. der Kirchengl. im Königr. Sachsen, 35. Jahresber. d. V. f. k. Kunst 1898, 14—16. — Ders., N. A. f. sächs. Gesch. 1900, 259. — S. Jenny, Gl. in Vorarlberg etc. Mitt. C. C. 21, 139. — Th. Schön, die Glockengiesserkunst in . . . . Biberach, Hall, Heilbronn etc., Arch. f. chr. K. 1902, 43. — H. Bergner, Landschaftliche Glockenkunde, deutsche Geschbl., IV. 225, mit neuerer Literaturübersicht von Liebeskind. — K. Bader, Turm- u. Glockenbüchlein, Giessen 1903. — Samson, zur Gesch. u. Symbolik der Glocken, Frankf. o. J.

Die Glocke (*campana, signum, nola,* seltener *clocca* oder *vas*) ist wenigstens schon seit dem 6. Jh. im kirchlichen Gebrauch, um den Beginn des Gottesdienstes anzuzeigen. Gregor kennt ein Signum, das am Seil gezogen wird, Walafried nennt Italien die Heimat der Glocken, speziell Nola in Campanien, daher auch die Namen *campana* und *nola* genommen seien. In den irischen Klöstern waren sie schon Ende 6. Jh. häufig und mit den iroschottischen Mönchen mögen sie zuerst nach Deutschland gekommen sein, wo sie im 8. Jh. zur kirchlichen Sitte gehören, teils gegossen (*vasa fusilia*), teils nach Art der Kuhschellen aus Eisenblech mit Kupfernägeln zusammengenietet (*vasa productilia*), jedenfalls noch sehr klein. Aber in schneller Entwicklung gelang es, grössere und wohlklingendere Glocken zu giessen — die Cantabona B. Azelins von Hildesheim Mitte 11. Jh. wog 100 Ctr. — und ihr nach recht auseinandergehenden Versuchen die mustergültige Form zu geben,

die im 12. Jh. allmählich durchdringt und seitdem wesentliche Abänderungen, abgesehen von Schmuck und Inschriften, nicht mehr erfahren hat.

1. Die Technik des Glockengusses ist der des Erzgusses nahe verwandt. Theophilus beschreibt folgendes Verfahren zunächst zur Herstellung der Form (Fig. 256): Ein viereckiges, verjüngtes Stück Eichenholz, oben zugespitzt, unten mit einer Kerbe versehen und durch eine Kurbel beweglich, wird in eine primitive Drehbank, zwei aufgerichtete Bretter gelegt und mit einem Kern von schichtweise aufgetragenem Lehm umwickelt, der mit einem nassen Tuch und einem Eisen abgedreht wird. Auf diesen wird die Dicke der Glocke in Fett oder Wachs aufgetragen und darin die Inschriften und Verzierungen am Hals (*iuxta collum*) aber auch zwei bis vier dreieckige Löcher (*foromina triangula*) eingetieft, damit die Glocke besser schelle (*ut melius tinniat*). Auf das Fett wird eine recht feine Tonschicht, dann der Mantel gelegt und mit Eisenreifen und einer zweiten Lehmschicht umgeben. Die Krone wird besonders geformt und aufgesetzt. Dann wird das Ganze recht umständlich in die Trockengrube hinabbefördert, das Fett ausgeschmolzen und die Form gebrannt, das Metall aus dem Giessofen durch eine Giessrinne oder einzeln aus Tiegeln eingegossen, nach dem Erkalten die Form ebenso umständlich gehoben und zerschlagen und die rauhe Flanke der Glocke auf derselben Drehbank mit sandigen Steinen (*cum sabulo lapide*) geschliffen. Es liegt auf der Hand, dass diese Methode mit beweglicher Form und Wachsausschmelzung nur bei kleineren Glocken zu befolgen war und so bürgerte sich neben oder doch nach Theophilus das Verfahren mit fester Form und Lehmdicke aus, welches noch heute gebräuchlich ist. Dies ist folgendes (Fig. 257): In einer Grube dicht vor dem Ofen wird die Form bereitet, wird der Kern *bde* aufgemauert, der innerlich als Ofen *f* mit vier Zuglöchern *c* angelegt ist, äusserlich mit einer Lehmschicht *gg* überzogen wird. Auf dem durch einen Pfahl *h* gestützten Grenzeisen *ii* wird die Schablone eingesetzt, die aus der Spille *kl*, dem Schleifbrett *pq* und den Scheeren *nn*, *oo* besteht. Durch Drehung der Schablone wird der Kern derart abgezogen, dass er genau die innere Wandung der Glocke bezeichnet und dann geäschert und gebrannt. Hierauf wird schichtweise in Lehm die Dicke oder das Hemd *vv* aufgetragen, das Schleifbrett nach dem Kontur der äusseren Glockenwandung mit allen Zierlinien und Bändern ausgeschnitten und damit die Dicke abgedreht, mit Wachs leicht überzogen und mit dem Dekor und den Inschriften ebenfalls in Wachsmodeln überklebt. Auf diese der späteren Glocke vollkommen entsprechende Form wird dann zuerst in feinem Zierlehm, dann in Formlehm der Mantel *tu* aufgelegt und durch ein tüchtiges Ofenfeuer gebrannt, wobei die Wachsschicht ausschmilzt. Die Krone mit den Öhren wird zusammen mit der Platte besonders in Form gebildet und in die Trichteröffnung *w* der Dicke eingesetzt. Nachdem der Mantel eingebunden und abgehoben ist, wird die Dicke zerschlagen und abgenommen, der Mantel wieder aufgesetzt, mit dem Rand und der Krone verstrichen, in der Grube fest mit Sand und Asche bedeckt. Der


Fig 256.
Glockenform nach Theophilus.

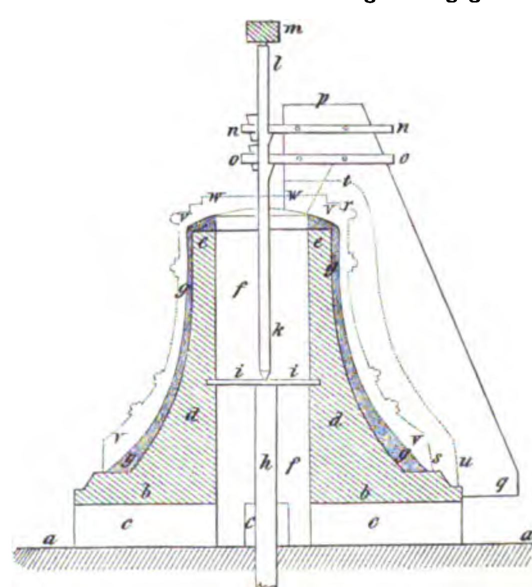


Fig. 257. Glockenform.

Schmelzofen ist derart gebaut, dass die Flamme von oben auf das Metall schlägt, welches rotflüssig nach unten durch das Stichloch und die Giessrinne in die Form geleitet wird.

2. Die Mischung des Glockenguts (Bronze) wird gewöhnlich auf 78 Teile Kupfer und 22 Teile Zinn berechnet. Theophilus weiss noch nichts von Silberbeimischung zum gewöhnlichen Glockengut. Doch schon in dem angehängten Brevarium der Schedula wird bemerkt, dass ein Zusatz von Silber oder Gold den Ton „schärfer, stärker oder lieblicher" mache. Von „Silberglocken" wird dann weiter in Glockensagen oft berichtet. Ein Beweis durch die chemische Analyse ist aber bisher nicht erbracht worden. Vielmehr zeigten angebliche „Silberglocken" die gewöhnliche Bronzemischung mit einem so geringen Silbergehalt, wie er sich oft in Rohkupfer findet. Effmann nimmt ein Schreiben der „Herren von Freiburg" an die „Gesellschaft zu Memmingen", dass diese zum Guss der Zionsglocke *„verschaffe um 160 Ctr. guots kupfers u. um 48 Ctr. engelsch zins zuo ir gloggen, dessglichen si an 40 mark* (¹/₄ *Ctr.*) *silbers, das werden inen min herren erberlich zallen"* als ersten vollgültigen Beweis von Silberzusatz an. Aber aus dem Text folgt m. E. durchaus noch nicht, dass das Silber wirklich zum Glockenguss bestimmt war.

Eiserne Glocken der Frühzeit sind sehr selten. Seit langer Zeit ist der „Saufang" (Fig. 258) aus St. Cecilien in Köln bekannt, ein rundes, aus drei Platten zusammengenietetes Glöckchen, und ein „Columbansglöckchen" im Schatz von St. Gallen. Ein drittes Stück, viereckig und aus vier Platten in Kuhschellenform geschweisst, findet sich zu Ramsach in Oberbayern[1]). Gusseiserne Glöckchen in Halbkugelform, etwa 15. Jh., sind in dieser Gegend mehrfach nachgewiesen, zu Wilparting, Aschering, Tressling, zu Pullach in der Sakristei, noch jetzt vom Messner bei heranziehendem Gewitter geläutet. Seit dem 17. Jh. sind dann gusseiserne häufiger, in Bern, Wien, Berlin und ganz nach der Schablone der Bronzeglocken gegossen, deren Ton „stark, rauh, aber wenig klangreich" war. Vom Rost zerfressen und zersprungen werden sie in Landkirchen da und dort als Inventar bewahrt. Haltbarer und klangreicher haben sich die Gussstahlglocken, seit Mitte 19. Jh. in Bochum gefertigt, erwiesen, doch erreichen sie nicht die Weichheit des Tons von Bronzeglocken.



Fig. 258. Der Saufang in Köln.

3. Schon zu Ende des 13. Jh. galt es als Regel, dass eine Glocke drei harmonische Töne von sich gebe, den Grundton am Schlag und die Beitöne der Oktav am Hals, der grossen oder kleinen Terz oder auch der Quart an der Flanke. Diese günstige Klangwirkung ergibt sich nur bei einer ganz genau der Grösse und dem Gewicht entsprechend gezeichneten Rippe; und die Geschichte der Glocke bis ins 13. Jh. ist nichts anderes als das Suchen nach der besten Rippe. Bis Ende 12. Jh. arbeitete man in einer Form, welche Otte als Bienenkorb treffend bezeichnet hat, deren Typus am besten durch die sog. Lullusglocke von Hersfeld 1059 vertreten wird (Fig. 259). Die Glocke ist mehr breit als hoch, die Flanke fällt fast senkrecht ab, die Haube ist rund gewölbt, der Schlag ladet wenig aus. Hierzu gibt es aber reichliche Varianten, indem das Profil meist ohne rechten Absatz aus der Haube in die geschwungene Flanke und den wulstigen Schlag überführt wird. Als besondere Kennzeichen treten die von Theophilus beschriebenen Gussmerkmale — vertiefte Inschriften und Schalllöcher — hinzu. Ausserdem ist die Rippe von gleichmässiger und auffallender Stärke — daher das hohe Gewicht



Fig. 259. Lullusglocke zu Hersfeld.

[1]) G. Krauss, über eiserne Kirchenglocken Oberbayerns, Oberb. Arch. 48, 522.

älterer Glocken — und der Schlag ist nicht zur Schärfe zugespitzt, sondern gerade abgeschnitten.

Schalllöcher haben sich bisher nur an Bienenkörben gefunden. Dabei verdient es Beachtung, dass sie mehrfach nicht eigentlich als Löcher, sondern nur als Vertiefungen auftreten, was ihren Zweck doch sehr ins Dunkel rückt. Es sind bisher folgende Exemplare, meist mit zwei Löchern, bekannt: die Lullusglocke in Hersfeld, eine aus Graitschen S. W. im Germ. Mus., zwei im Dom zu Augsburg, diese mit vier Löchern auf der kugelförmigen Haube, zwei aus Diesdorf und Elsdorf im Prov. Mus. zu Halle, eine Taufglocke in Roslau, die Godewinsglocke in Glentorf, eine Taufglocke in Barnstädt, eine Glocke im Dom zu Merseburg, zwei grössere im Diözes. Mus. zu Köln und ein Glöckchen aus dem Münster im Museum zu Basel (Fig. 260).



Fig. 260.
Glocke im Museum zu Basel.

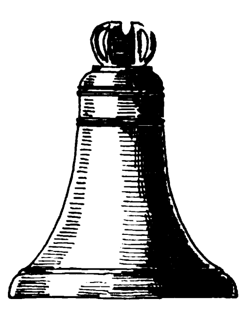


Fig. 261.
Glocke in Göhrendorf.

Neben den Bienenkorb tritt schon im 12. Jh. eine gerade entgegengesetzte, die „Zuckerhutform", bei welcher der Umriss bis zum Kegel gesteigert ist und der Schlag soweit ausladet, dass er gegen den Hals im Verhältnis von 2 : 1 steht. Offenbar war das Formverfahren des Theophilus so eingerichtet, dass nur ein Zuckerhut herauskommen konnte. Zuckerhüte sind noch sehr zahlreich erhalten, einige mit barbarischem Flechtornament bedeckt, die meisten inschriftlos (Fig. 261). Die Form scheint sich noch weit bis ins 14. Jh. hinein gehalten zu haben, wie auch wohl unfähigen Giessern noch später Bienenkörbe gelangen. Der Ton beider Formen ist schlimm in allen Variationen, schrill, weinerlich oder blechern, jedenfalls so absonderlich, dass man sie sofort aus einem Geläute heraushört. Zwischen beiden Extremen bewegt sich eine Mischform, die man für grössere Gefässe anwandte, und die man als Tulpenform bezeichnen kann.

Die entscheidenden Schritte zur Normalform der Rippe sind im Laufe des 13. Jh. gemacht worden, indem das an sich günstige Verhältnis des Zuckerhuts (unterer Durchmesser zum Hals 2 : 1) beibehalten, die Achsenhöhe aber verringert und der Schlag zugespitzt wurde, wodurch sich neben der Metallersparung noch ein günstiger Beiton, die Unteroktav, ergab. Gleichzeitig wurde auch die Rippe von der Mitte der Flanke ab nach aussen geschwungen und in klar erkennbare Abschnitte gegliedert (Fig. 262). Diese sind die Kronen *A*, die Haube mit einer oberen *B* und einer unteren Platte *C*, der Hals *D*, die Flanke *E*, der Wolm *F*, der Schlag *G* und die Schärfe *H*. Diese dem Ansehen wie der Tonbildung gleich günstige gotische oder deutsche Rippe hat sich bis auf die Gegenwart erhalten. Für Schlagglocken ist schon im 14. Jh. eine gedrücktere Schalenform in Gebrauch, so von 1381 in St. Bartholomäi zu Blankenburg a. Harz, durch „Bodo von Hardessem, Organist und Küster", gegossen.

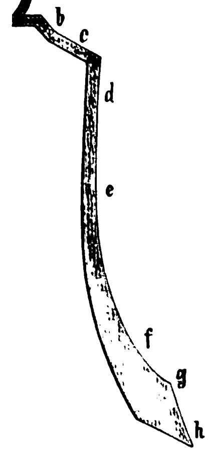


Fig. 262.
Deutsche Rippe.



Fig. 263.
Glocke zu Iggensbach.

4. Neben der Form der Rippe benutzt man für Altersbestimmungen die Art und Technik der Inschriften. Die ältesten sind nach Theophilus ohne Ausnahme vertieft, ein Brauch, der etwa Ende 12. Jh. aufgegeben wird. Die Zahl derartiger Exemplare ist nicht gross. Als erste mit einem sicheren Datum galt bisher eine Glocke in Iggensbach i. Bayern (Fig. 263) mit den Worten Anno

M CXLIIII ab Incarnatione domini = 1144. Noch etwas früher ist eine Glocke zu Drohndorf i. Anhalt datiert, wenn nämlich der Anfang der Siglenreihe AM·IIΓ richtig als 1098 zu lesen ist. Ganz vereinzelt steht eine Glocke zu Barnstedt, auf welcher Joh. 1, 1 in vertieften Minuskeln, also frühestens Mitte 14. Jh. eingeschrieben ist.

Aber schon im 12. Jh. treten auch Glocken mit erhabenen Inschriften auf. Man verfolgte dabei verschiedene Methoden der Schriftbildung.

a) Die Schriftzeichen werden mit einem Griffel im Innern des abgehobenen Mantels eingegraben. Damit die Schrift auf der Glocke selbst rechtsläufig erscheint, muss im Mantel linksläufig und verkehrt, in Spiegelschrift geschrieben werden. Im Guss werden die Züge zackig und nur wenig erhaben, doch meist individuell erscheinen, die Majuskeln mehr nach Art der Initialen mit mehreren Grund- und Querstrichen gezeichnet und mit mancherlei Schnörkeln verziert. Das erste Beispiel mit ungefährer Zeitbestimmung ist die ganz wunderliche Glocke in Kuhschellenform von Gölching i. B. mit der Angabe Arnoldus sacerdos de Giltekin (1162—94) me fundi fecit, wobei aber die drei letzten Worte linksläufig gehen. Denn in sehr vielen Fällen haben die Schreiber ganz ruhig in den Mantel wie auf ihr gewohntes Pergament geschrieben, manchmal zwar die Buchstaben verkehrt aber die Reihenfolge rechtsläufig — oder umgekehrt — gesetzt, so dass bei scheinbar unleserlichen Inschriften immer die Lesung im Spiegel oder von links nach rechts versucht werden muss. In derselben Art wurden auch Figuren, Brustbilder etc. eingeritzt. Daneben bedienten sich die Giesser seit etwa 1250, um sich von der Schreibkunst der Geistlichen zu emanzipieren, geschnittener Stempel, welche genau wie unsere Buchdrucktypen einzelne Buchstaben in feiner Ausführung mit Zierschnörkeln und Schraffierungen zeigten und die in eine frische Schicht Zierlehm gedrückt wurden. Es erhellt dies daraus, dass Schriften auf verschiedenen Glocken dieselben, bis in die kleinsten Linien übereinstimmenden Typen tragen.

b) Beim Wachsmodelverfahren wird die Inschrift auf das fertige Hemd in Wachs aufgeklebt, wodurch in dem aufgelegten Mantel ein Negativ entsteht, das beim Guss ein richtiges, und der Wachsform genau entsprechendes Positiv ergibt. Der Vorteil lag darin, dass man nicht in den Mantel kriechen und verkehrt schreiben musste, sondern am Hemd arbeiten, Fehler verbessern und sich von der Wirkung der Inschrift vorher überzeugen konnte. Zuerst seit etwa 1300 arbeitete man freihändig und zwar mit dünnen, manchmal gedrehten Wachsfäden, oder mit Buchstaben, die aus Wachsplättchen geschnitten wurden. Aber sehr bald brauchte man auch hier Schablonen, meist Holztäfelchen, in welche ein Alphabet in ziemlicher Tiefe eingeschnitten war. Darin wurden die für jede Inschrift nötigen Lettern einzeln eingedrückt und auf das Hemd übertragen, so dass Inschriften von der Gleichmässigkeit des Typendrucks entstehen, wenn auch kleine Verschiebungen und Verbiegungen der Model vorkommen. Dass Giesser, welche selbst des Lesens unkundig waren, hierbei noch viel Konfusion anrichten konnten, lässt sich durch viele Beispiele belegen. Daneben gab es Stechformen nach der Art, wie sie heute noch beim Zuckerbäcker üblich sind. Mit diesen wurden die Typen aus dünnen Wachskuchen gestochen, in Butter oder Terpentin getaucht und gleich aus der Form auf das Hemd gedrückt. Hierbei werden Verzerrungen möglichst vermieden. Endlich haben die süddeutschen, schweizer und lothringer Giesser ein besonderes Plättchenverfahren. Dabei werden die Buchstaben nicht in Umrissen, sondern in dünnem Relief auf rechteckigen Wachstäfelchen hergestellt, so dass beim Aneinanderreihen die Nähte sichtbar bleiben. Manchmal sind Täfelchen auch mit Ornament bedeckt, wie auf der Stundenglocke in St. Nicolai zu Freiburg i. Schw. 1416. In dieser Art ist dann auch das feinere Rankenornament der Renaissance gearbeitet. Die Verwendung von Schablonen aller Art erschwert die Zeitbestimmung insofern, als die Model durch Generationen vererbt wurden und z. B. gotische Majuskel noch bis Ende 15. Jh., Minuskel bis ins 17. Jh. vorkommt; dagegen wird man gleichzeitige Glocken mit denselben Typen mit einiger Sicherheit demselben Giesser oder doch derselben Familie zuschreiben dürfen. Über den Inhalt der Inschriften vergleiche unten.

4. Verzierungen sind in romanischer Zeit noch dürftig, auf einige Linien am Schlag und Hals beschränkt, die teilweise und noch bis gegen 1550 über

natürlichen, geknüpften Stricken abgeformt sind (Stricklinien). Nur eine kleine Gruppe von Glocken ist mit Linienornamenten (Rauten, Zickzack) in Nachahmung keramischer Muster überzogen. Erst in gotischer Zeit wird auf den äusseren Dekor und die Eleganz der Erscheinung mehr Gewicht gelegt. Die Inschrift, welche wie früher den Hals in 1, 2, auch 3 Zeilen umläuft, ist mit Spitz- oder Kreuzbogenfriesen eingefasst, am Schlag häufig ein Laubstab. Der Gürtel um die Flanke, aus wiederkehrenden Ornamentplättchen mit Schnalle und herabhängendem Ende an Glocken Freiburgs (Mauritiuskirche 1469, Prim in St. Nicolaus 1437) ist offenbar symbolisch als Schutzmittel gegen das Zerspringen gemeint. Daneben entfaltet sich auch die figürliche Verzierung. Entweder sind Heilige in Linienumrissen in den Mantel geritzt oder Medaillons zwischen oder unter die Inschrift oder auf die beiden Schlagseiten der Flanke gesetzt (Fig. 264). Diese bald rohen, bald feineren Arbeiten wurden genau wie Inschriften in Wachsmodeln aufgelegt, die Stempel und Formen von Goldschmieden und Bildschnitzern gestochen und gleichartige Medaillons (Evangelistenzeichen, Simson, Maria im Bildhäuschen) sind oft sehr weit verbreitet und sehr lange beibehalten worden. Nicht selten sind auch Halb- oder Hochreliefs der Kirchenheiligen angebracht. In nachgotischer Zeit ist der Dekor noch gesteigert. Die Renaissance glänzt mit breiten, köstlichen Laubfriesen und Putten, das Barock mit dicken Festons, Fruchtschnüren, Engelsköpfen und Allegorien, das Rokoko mit Muschel- und Zackenfriesen. Figurenschmuck ist dagegen beschränkter, da oft die langen Personenverzeichnisse die Flanke bedecken. Siegelabdrücke, Wappen, eingegossene Brakteaten und Münzen finden sich allzeit; seit ca. 1650 sind auch sehr häufig Naturblätter (Akazie, Wein, Nessel) auf das Hemd gelegt worden.



Fig. 264. Glocke zu Lühnde.

Äusserst selten ist die äussere Bemalung von Glocken nachgewiesen. Im Glockenturm auf dem Friedhof bei Vidic i. Böhmen ist eine 1599 von Thomas Klabal in Kuttenberg gegossene Glocke mit reichem Figurenschmuck in Weiss, Rot und Grün emailliert und künstlich oxydiert. In Münster sind auf die Lamberti- und Katharinenglocke die Namensheiligen trefflich, auf die Marien- oder Totenglocke der Sensenmann flüchtig in Öl gemalt. Ebenso war die Zeitglocke auf dem Nikolausturm in Freiburg-Schw. 1484 von einem Meister Hans für die hohe Summe von 40 *fl.* bemalt. Vergl. dazu die Inschrift einer Glocke zu Lühnde von 1278: *me fudit Thidericus VI. Kal. Nov. et me pinxit Hermannus plebanus*, was sich allerdings auch auf die Vorzeichnung der Figuren deuten lässt.

Die Form der Krone unterliegt im frühen Ma. auch bedeutenden Schwankungen. Die älteste und einfachste ist ein Bügel mit einem grossen oder zwei kleineren Löchern (Fig 260) und schon aus den hier beigebrachten Abbildungen

ist ersichtlich, wie sich an diesen weitere Henkel ansetzen (Fig. 259), bis die dann mustergültige Krone mit sechs oder acht Bügeln gefunden war. Diese sind oft mit Ornament oder Tierköpfen, Fratzen etc. verziert und dienen zur Befestigung am Helm (Wolf, Joch). Hierbei wird der höhere mittlere Bügel in das Holz eingefalzt, das Hangeisen durch Glocke und Helm hindurchgesteckt und verschraubt und die Bügel durch Eisenbänder befestigt (Fig. 265). Der Glockenstuhl ist ein in sich verstrebtes Gestell von Eichenholz, welches aber frei, ohne Verband im Turm steht, um die Erschütterungen nicht unmittelbar auf das Mauerwerk zu übertragen.

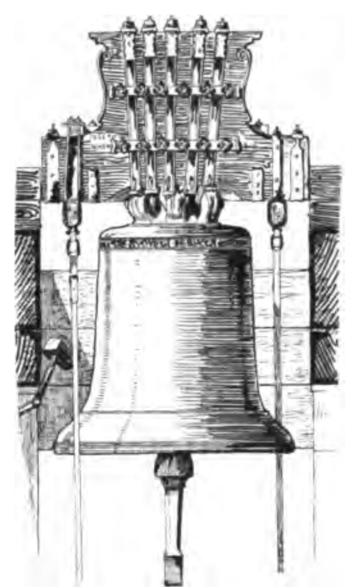


Fig. 265. Osanna zu Freiburg i. B.

5. Taufe und Gebrauch. Mehr als ein anderes kirchliches Gefäss ist die Glocke im Sinne von Schillers Gedicht als persönliches, lebendiges und teilnehmendes Wesen angesehen worden. Das tritt schon darin zu tage, dass der Ritus der Benediktion durch den Bischof sich zu einer Art Taufe entwickelte [1]), wobei die Glocke einen Namen erhielt und wenigstens seit dem 15. Jh. auch Paten, welche durch reiche Geschenke die Kosten des Taufschmauses ersetzten.

Beliebte Glockennamen sind Maria, Gloriosa, Osanna, Benedicta; Benennungen nach Gebrauch und Grösse: Maxima, Prima, Quarta, Nona; volkstümliche Bezeichnungen ruhen meist auf lokalem Humor, in St. Stephan zu Wien die Pummerin, in Calbe eine Bramme, in Halberstadt (Dom) folgen der Grösse nach: Donna (domina), Osanna, zwei Spendeglocken, Langhals, Bratwurst, Sauerkohl, Lämmchen, Stimpimp, Adam.

Der Gebrauch beschränkt sich nicht nur auf Ankündigung und Begleitung von Kultusakten, sondern erstrekt sich auch auf viele bürgerliche Vorkommnisse und bei glockenreichen Kirchen pflegt jede einzelne Glocke ihre besondere Funktion zu haben. Voran steht natürlich die Sonntagsglocke (dominica), mit welcher der Beginn des Gottesdienstes, gewöhnlich in drei Pulsen (Vorlauten, Ein- oder Auslauten mit allen Glocken, compulsare) angezeigt wird. Ebenso werden Sonn- und Feiertage am Vorabend eingeläutet, dann die sieben Gebetsstunden (Horen) mit einer Bet- oder Horaglocke. Hierzu kommt noch das Dapacemläuten seit ca. 1280 für den Landfrieden, das Ave-Marialäuten gegen Abend, später, seit 1455, ein mittägliches Türkenläuten und in vielen Gegenden ist auch bei Evangelischen noch ein verschieden benanntes und bezwecktes Stundengeläut früh (beim Schulanfang), mittags 11 Uhr (für Erntearbeiter), Vesper- und Abendgeläut gebräuchlich. Die kirchlichen Handlungen — Taufe, Trauung, Begräbnis — werden nach ihren besonderen Ordnungen beläutet. Bei der Wandlung in der Messe wird die Wandelglocke (Sanktus) gezogen. Ein Ehrengeläut steht dem Landesherrn, dem Bischof, fremden Fürsten und sonst geehrten Gästen beim Einzug zu. Die Sturmglocke

[1]) Steffens, Kirchweihe und Glockensegnung nach dem röm. Pontifikale, Essen 1893.

ruft bei plötzlicher Gefahr, Brand, Aufruhr und feindlichem Überfall, die Wetterglocke soll die Gewalt des Gewitters brechen („Kaspar, Melchior, Balthasar", die Namen der drei „Wetterherren" sind oft auf Glocken geschrieben). Zu bürgerlichen Versammlungen und Terminen, zur Frone, zum Strassenfegen, zur Benutzung des geheizten Gemeindebackofens, zur Besichtigung des Samenrindes, ja zum „gemeinen Biersaufen" ladet die Bauernglocke, und die Weinglocke erinnert den Zecher an den friedsamen Heimweg. Die Diebes- oder Blutglocke rief zum peinlichen Gericht und die Armensünderglocke begleitete den Verbrecher auf dem letzten Gange.

Glockensagen sind reichlich und in typischen Fassungen durch ganz Deutschland verbreitet: Alte Glocken sind meist durch ein Schwein an einer öden Kirchstätte aufgewühlt, besonders hellklingende haben Silberzusatz, geraubte Glocken fliegen durch die Luft nach ihrer Heimat oder richten solange Unfug an, bis sie dahin gebracht werden, eine strittige Glocke wird durch einen blinden Schimmel an ihre richtige Stelle gezogen. In schallmalenden Reimen wird die Sprache des Geläutes volkstümlich ausgelegt, meist Nachbarn zu Ehr oder Spott und aus dem besondern Klageton einer Glocke lässt sich ein baldiger Sterbefall, eine Landplage heraushören, was noch offenbarer wird, wenn die Glocke Blut, Fett oder Wasser schwitzt.

6. Der Bestand an alten Glocken ist besonders im 19. Jh. furchtbar gelichtet worden, trotzdem ist noch ein ziemlicher Reichtum von alten und ältesten Glocken und Geläuten zu verzeichnen. Für die romanische Zeit hat Sachsen, die hochberühmte Heimat des Erzgusses, einen weiten Vorsprung. Es scheint demnach, als sei hier der eigentliche Mittelpunkt des Glockengusses gewesen, wo die technischen Fortschritte besonders in Beziehung auf Haltbarkeit gemacht wurden. Im Dom zu Merseburg sind die beiden grössten Glocken noch aus dem 12. resp. 13. Jh. erhalten. Das wunderbarste Beispiel guter Haltbarkeit bieten indes vier Glocken in St. Florian von 1318 und 19, offenbar von demselben Giesser. Im Dom zu Braunschweig sind die drei grössten von Gerhard Wou von Kampen 1502 und die sechs folgenden von Heinrich Wou 1506 erhalten. Das schönste Geläut soll die Elisabethkirche in Marburg haben, deren sieben Glocken den reinen Dur- und den Quart-Sexten-Akkord ergeben. Als die grösste Glocke des Ma. genoss die Maria Gloriosa des Domes zu Erfurt, 1497 von Gerhard Wou gegossen, ihren über 200 Jahre unbestrittenen Ruhm. Sie wiegt 275 Ctr., der Klöppel 11 Ctr. und wird an einem Schwungrad von 16 (früher 24) Mann gezogen, während zwei Mann den Klöppel anschlagen. Sie wurde 1711 durch den „Schustermichel" auf St. Stephan in Wien übertroffen, welche, von Joh. Aichamer gegossen, 324 Ctr. wiegt, während die grosse Glocke zu Schenkenfelden im Mühlviertel, 1764 von Karl Polz aus Linz, nur 298 Ctr. hat, die Maxima in Magdeburg, 1702 von Joh. Jakobi, 266 Ctr., in Bern 1611 nur 240 Ctr., in Schaffhausen von 1486 nur 230 Ctr. u. a. m.

7. Die Glockengiesser der Frühzeit gehörten wohl mit wenig Ausnahmen dem Kloster an, wie denn schon Karl d. Gr. sich einen Mönch Tanco von St. Gallen nach Aachen kommen und durch ihn eine wohlgeratene Glocke giessen liess. Abt Gozbert v. Tegernsee verschrieb sich aus Freising einen Giesser Adalric, Thimo v. Salzburg lernte das Giessen in seiner Jugend zu Niederalteich und in Chiemsee lebte 1135 ein *Rudbertus campanarum fusor*; an einem Zuckerhut mit Schallöffnungen, 12. Jh. aus St. Florian im Ferdinandeum, nennt sich ein MAGISTER

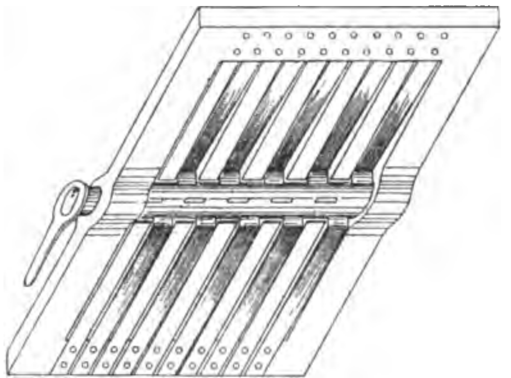
VETOR als Verfertiger. Seit dem 13. Jh. ging die Kunst allmählich in bürgerliche Hände über und die Topf-, Kannen-, Grapen- und Apengiesser trieben sie nebenbei, gelegentlich auch als Hauptgeschäft und vielfach im Umherziehen. Für ma. Verhältnisse, wo der Transport, zumal schwerer Glocken, unüberwindliche Schwierigkeiten bot, hat dies durchaus nichts Ehrenrühriges. Sind doch selbst die anerkannt grössten Meister, wie die Wou von Kampen, von Ort zu Ort gezogen. Daneben gab es freilich bis ins 18. Jh. auch genug kümmerliche Gesellen, die kleine Glocken aus Tiegeln gossen. Natürlich erbten gewisse Fertigkeiten und Geheimnisse nur unter Blutsverwandten fort und wir können seit dem 14. Jh. Glockengiesserfamilien teilweise bis in die Gegenwart verfolgen.

So am Mittel- und Niederrhein die Veghel und Duisterwald, im 15. Jh. die Trier zu Aachen, die Wou von Herzogenbusch und Kampen 1461—1553, in Nürnberg die Kessler seit 1350, welche 1375–1640 unter dem Familiennamen „Glockengiesser" weitergehen, in Regensburg die Ernst seit 1479, noch heute in Memmingen, die Schelchshorn seit 1550, in Erfurt die Moering, König und Kucher, in Freiberg die Hilger seit 1410, über ganz Kursachsen verbreitet die Weinhold seit 1690, in Hessen und Thüringen seit 1680 die Ulrich, deren Giesshütte noch heute in Apolda als die erste in Deutschland blüht.

Dagegen die wandernden Giesser werden im 17. Jh. durch die Lothringer vertreten[1]), die aus den Dörfern der 1645 zerstörten Festung La Motte jährlich an Aschermittwoch auszogen und an Allerheiligen zurückkehrten. Ein Zirkel, ein kleines Richtscheit (brochette), etliche Formen für Ornamente und Buchstaben war ihr ganzes Gepäck, aber fast alle ihre Glocken sind Meisterwerke. Es sind die de la Paix, Rozier, Voillo, Michelin, Gomon, Breutel, Ragle, Dubois, Brochard u. a., welche z. T. bis in die Nord- und Ostseestädte verschlagen wurden.

Seit der Erfindung des groben Geschützes war die soziale Stellung der Glockengiesser insofern sehr gehoben, als sie auch den Stückguss mit übernahmen, selbst als Büchsenmeister sich auszeichneten und dadurch hohen Herren und kriegführenden Parteien ganz besonders kostbar wurden. Auch wurden die Giesshütten, wie die der Hilger in Freiberg, viel mit dem Kunstguss von Grabmonumenten beschäftigt.

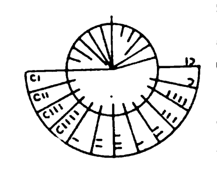
8. Holzklappern (*crepitacula, crecellae*) wurden in den drei letzten Tagen der Karwoche, wo in der römischen Kirche die Glocken schweigen und die Seile in die Höhe gezogen sind, zum Zusammenruf der Gemeinde benutzt, in unbewusster Anlehnung an die „heiligen Hölzer", das Semantrum, welches im Orient noch heute, teilweise neben den Glocken, geschlagen wird. Die grösseren deutschen Klappern sind mit Drehwalzen eingerichtet, durch deren Zähne Holzfedern zum schnellen Aufklappen gebracht werden. Sie finden sich noch auf vielen Kirchtürmen Schlesiens, z. B. in der Kreuzkirche zu Breslau, auf dem Turm in Habelschwerdt (Fig. 266), mit Zahnrad im Mus. zu Basel. Statt der Messschellen werden in der stillen Zeit Handratschen gebraucht, welche den bekannten Kinderschnarren ähnlich sind, oder Holzhämmer, die auf ein Brett schlagen. Eine Holzglocke war auf dem Dom in Braunschweig.


Fig. 266. Raspel in Habelschwerdt.

[1]) E. Wernicke, Lothringische Glockengiesser in Deutschland, Jb. d. Ges. f. lothr. Gesch. u. Alt. III. 401.

Stahlstabgeläute als Ersatz für Glocken sind hin und wieder ohne Erfolg versucht worden, so noch 1830 von Gottlieb Sachsenberg in Rosslau, der 1832 in der kath. Kirche zu Köthen ein Geläut von vier Doppelstäben mit Maschinenwerk und 1830 ein noch heute gebrauchtes in Serno mit drei Stäben aufstellte.

Glockenspiele mit kleinen Glöckchen sind oben schon erwähnt. Die Erfindung der mechanischen Spiele geht auf das volkstümliche Baiern zurück, eine im Rheinland und Westfalen übliche Volksbelustigung am Vorabend hoher Feste, wobei der Klöppel mit der Hand in gewissen Rythmen angeschlagen wird und ein Mann mit Hilfe von Seilen durch Hände und Füsse bis zu vier Glocken dirigieren kann. So kam man auch dazu, die Klöppel diatonisch oder chromatisch abgestimmter Glocken in vier oder mehr Oktaven mit Seilen oder Drähten auf eine Klaviatur zu vereinigen, welche von einem Spieler mit Händen und Füssen geschlagen wurde und ersetzte die primitive Vorrichtung durch Hämmer und ein mechanisches Uhrwerk. Die Heimat der Glockenspiele ist Holland, wo solche schon Ende 15. Jh. entstanden. Die klangvollsten goss der Lothringer Franz Hemony in Zütphen 1645—53, von welchem auch das auf dem Schloss in Darmstadt stammt, während das der Parochialkirche zu Berlin, „Singeuhr“ genannt, von 1714 mit 35 Glocken von dem Amsterdamer de Grave gegossen ist. Auch die Spiele der Kathrinenkirche zu Danzig 1741, der Garnisonkirche in Potsdam 1736 sind holländischer Herkunft, das älteste in Deutschland mit 12 Glocken auf der Annakirche zu Düren, ist dagegen 1565 von Heinrich Trier geschaffen.


Fig. 267. Sonnenuhr in Gelnhausen.

9. Die grösseren Läutglocken der Kirchen dienen gewöhnlich auch als Schlagglocken der Uhrwerke, wo nicht besondere Schlagschalen oder doch Viertelstundenglöckchen — diese meist frei in der Laterne des Turmes — vorhanden sind. Sonst hat man noch Sonnenuhren am Äusseren und mechanische Kunstuhren im Inneren der Kirche.

Fig. 268. Uhr am Münster zu Strassburg.

Sonnenuhren[1]) (solaria) sind in sehr einfacher Konstruktion derart auf die Mauer gemalt oder geritzt, dass über einem Zifferblatt mit der Stundenzahl von morgens 5 bis abends 6 oder 7 ein geneigter Stab steht, dessen Schatten den Halbkreis durchwandert. Wohl die ältesten erhaltenen, 13. Jh., finden sich an der Marienkirche zu Gelnhausen (Fig. 267), wo deren drei vorhanden sind, mit Querstrichen als Zahlzeichen. Am Münster zu Strassburg sind ebenfalls eine ganze Anzahl (Fig. 268). Als Träger eines Solariums dient am Südkreuz des Münsters zu Strassburg ein junger Kleriker (s. d. Tafel bei S. 96), Nachahmung einer gleichen Figur an der Kathedrale in Chartres. Sehr merkwürdig ist eine Granitsäule aus dem Kreuzgang von St. Emmeram im Mus. zu Regensburg, 12. Jh., welche auf einer Rundscheibe ein Astrolabium trägt. Auch eine mit den Figuren der 12 Monate besetzte Sandsteinsäule, 14. Jh., zu Nienburg gefunden, wird als Ständer einer Sonnenuhr angesehen. Eine tragbare Sonnenuhr aus Elfenbein mit verstellbarem Zeiger im Museum zu Mainz[2]).

[1]) J. Stengel, Gnomonica universalis, ausf. Beschr. der Sonnenuhren, Ulm 1731.

[2]) Abb. u. Beschreibg. in Zsch. rh. Gesch. u. Alt. Mainz IV. 271.

Künstliche Uhren[1]) sollen von Papst Gerbert (Sylvester gest. 1003) erfunden sein und werden um 1120 mit Schlagwerk bei den Cisterziensern erwähnt. Hie und da finden sich noch alte Zifferblätter mit der bis ins 16. Jh. gewohnten Einteilung in 24 Stunden, der ganzen oder grossen Uhr, ein Holzgehäuse aus Heisterbach, 15. Jh., im Kunstgew. Mus. Berlin. Sehr häufig wurden die Zifferblätter mit den vier Evangelisten, den grossen Kirchenlehrern oder Astronomen (Ptolemäus, Alfonsus, Hali und Albumazar), den Tierkreisen, Sphären und Planeten bemalt.

Ganz besonders war aber die Vorliebe der Mechaniker den Werken mit beweglichen Figuren zugewandt. Schon 1354 bekam das Münster in Strassburg eine Uhr mit „Göcker", der bei jedem Stundenschlag krähte. Sehr sinnreich war schon die Kunstuhr in Villingen von Mstr. Claus Gutsch 1401: *„ain sper, ain rad, daz des iars ainost vmbgat und das Kalendarium daran und die 12 manot gemalot mit den geberden und sitzt ein mennly davor, das zaiget uff alle tag. Ob dem rad uf der sper luft, wasser und ertrich und sunne und man und die 12 zaichen u. sind darob die hailgen drig kung u. drig knecht, die gand umb zu ainer tur us u. zu der anderen tur wider in, wisent und trowen u. kerent sich umb gen ir* (Maria) *u. nigent ir u. kert sich das kindli umb gen inen u. schwebt ain engel ob inen mit ainem sternen u. stand 2 engel uff dem gehus u. blasent, so die kung wellent gan u. ist ain positiff daran, das singt di wil si gant.*" Noch erhalten ist das berühmte Männleinlaufen am Michaelischörlein der Frauenkirche in Nürnberg von Georg Heuss, die kupfergetriebenen Figuren von Georg Lindenaff 1506—09, an dem die Kurfürsten vor Kaiser Karl IV. vorüberziehen. In der Marienkirche zu Lübeck ist eine Uhr, 1561—65 von Matthias v. Ost gebaut, welche die astronomischen Erscheinungen bis 1999 angibt, oben defilieren mittags 12 Uhr der Kaiser mit den Kurfürsten vor dem Heiland; in der Marienkirche zu Rostock eine solche von 1472, 1641—43 erneuert, mit zwei sehr inhaltreichen Zifferblättern, im Aufbau Christus, vor dem die Apostel vorüberziehen; der Villinger ähnlich ist eine solche im Dom zu Münster, 1400 von Friedrich von Hudt vollendet. Das bekannteste und bedeutendste Werk ist aber die Strassburger Münsteruhr, die von Conrad Rauchfuss konstruiert, von Tobias Stimmer bemalt[2]) und 1574 vollendet, 1838—42 völlig erneuert wurde. Im Unterbau sind mehrere Zifferblätter mit höchst komplizierten Zeitangaben, oben schlägt der Tod die Stunde und über ihm ziehen mittags die Apostel vor dem Heiland, auf dem Türmchen links ein krähender Hahn. Im bayr. Nat. Mus. ist ein Bruchstück aus Heilsbronn, der Tod auf einem Löwen reitend schlägt die Stunde auf einem Eisenblech. Sehr viele berühmte Uhren sind im Lauf der Zeit gänzlich zerstört. An Kirchtürmen Tyrols (Brixen, Schwaz, Terlan) ist eine runde Öffnung in der Mauer ausgespart, in der sich mechanisch eine halb goldene, halb schwarz bemalte Kugel zur Bezeichnung der Mondphasen dreht.

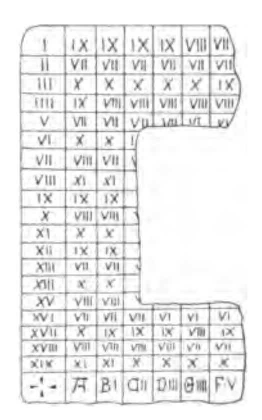


Fig. 269.
Kalender in Stürzelbronn.

Sanduhren sind m. W. nur an Kanzeln als Zeitmesser für die Predigt angebracht und in evangelischen Kirchen gewöhnlich, z. T. heute noch in Gebrauch. Zwei Glasphiolen werden mit den Hälsen auf einem durchlochten Metallplättchen befestigt und in einen drehbaren Rahmen gefasst, so dass der feine Sand des gerade oben stehenden Glases in das untere läuft. Durch eine halbe Drehung wird das inzwischen gefüllte untere Glas nach oben gebracht und so die Uhr „aufgezogen". Gewöhnlich sind drei oder vier einzelne Uhren in einem Gestell vereinigt, da der regelmässige Ablauf leicht stockt. Ein hübsches Stück aus Ebenholz mit Silberbeschlägen hat die Wenzeslkirche in Naumburg.

Ein Unikum ist der auf einen Stein von 58 × 160 cm gravierte Kalender in der Vorhalle der Kirche zu Stürzelbronn Kr. Saargemünd, welcher für den 19jährigen Mondcyklus eine Tabelle der beweglichen Feste von Septuagesimä an enthält (Fig. 269).

[1]) E. Gelcich, Gesch. der Uhrmacherkunst 1892. — Dietzschold, Turmuhren, Weimar 1894.

[2]) A. Stolberg, J. Stimmers Malereien an d. astr. Münsteruhr, Strassb. 1899.

B. Gefässe und Geräte.

Die grosse Zahl kirchlicher Gefässe und Geräte lässt sich wenigstens annähernd in solche teilen, welche beim Altar- und Messdienst gebraucht werden (Vasa sacra, Kreuz, Leuchter und Bücher) und solche, die dem Reliquienkult und Prozessionswesen dienen. Dass auch hierbei die Grenze flüssig ist, darf bei dem Reichtum liturgischer Bräuche nicht wunder nehmen.

I. Die Altargefässe.

1. Kelch- und Weingefässe.

W. E. Giefers, über den Altarkelch, Paderb. 1856. — C. Weiss, Entwicklung des Kelches im Ma., Jb. C. C. IV. 3—24. — Meurer, ma. Kelche i. Sachsen, Mitt. Freib. A. V. 1864. 274. — Ders., ma. Bilderkelche, chr. Kbl. 1875 No. 4. 5. — J. Smend, Kelchversagung und Kelchspendung, Göttingen 1898. — Hefele, zur Archäologie des Kelches, Beitr. z. Kirchengesch. etc. II. 329. — Fleury, La Messe, pl. 187—322. — Otte, Hb. I. 214.

1. Für die Entwicklung des Altarkelchs ist die Geschichte der Kommunion, der Kelchentziehung und Ersatzmittel sehr lehrreich. An den grossen Festen, wenigstens zu Ostern, pflegte alles Volk zu kommunizieren, was bei grossen Gemeinden nicht ohne mancherlei Unzuträglichkeiten abging. Erschwerend war es hierbei noch, dass nach einer Weisung Gregors II. an Bonifatius nur ein Messkelch auf dem Altar stehen durfte. Man sah sich also gezwungen, sehr grosse Speisekelche zu schaffen und um jeder Verschüttung vorzubeugen, bürgerte sich der Gebrauch eines Saugröhrchens ein. Ausserdem bestand die altchristliche Sitte fort, nach der Vollkommunion zur Purificatio oris, „damit nich Reste des Sacraments im Munde zurückbleiben, welche ausgespuckt werden können“, Speise und Trank, ein *parvum prandiolum* wie es Beleth nennt, zu reichen; vielfach geschah dies aus einem „Spülkelch“ mit gewöhnlichem Wein, aus welchem erst der Priester, dann die Laien aus der Hand des Küsters die Spülung nahmen, um das vollständige Verschlucken der Hostie zu erleichtern. Bei Krankenkommunionen wurde gewöhnlich das Wasser, worin der Kelch gereinigt und das Fingerbad des Priesters (*ablutio calicis et digitorum*) als Spülung gereicht. Bei der Vollkommunion kommen somit drei Kelche, der Mess-, Speise- und Spülkelch in Betracht, Die Austeilung nur benetzten Brotes (*communio sub pane intincto*), das mit einem Löffelchen gereicht wurde, war gegen Kinder und Kranke Sitte, wurde aber von Päpsten und Synoden verworfen, als Judaskommunion — mit Hinweis auf den eingetauchten Bissen, Joh. 13, 26 — verdächtigt und hat sich nur bei Clunyazensern bis ins 15. Jh. erhalten.

Die Kelchentziehung [1]) hat sich langsam vom 13. bis 15. Jh. durchgesetzt. Noch die grossen Scholastiker reden der Vollkommunion das Wort. Aber unter dem Einfluss der Konkomitanzlehre und unter Vortritt der englischen Kirche tauchen zuerst einzeln, dann allgemein Kelchverbote auf. Joh. Peckham will nach einer Synode von Lambeth 1281 nur den Spülkelch gelten lassen, wogegen die Exeter Synode 1287 wieder die *communio sub utraque* ausdrücklich anerkannte. Das Generalkapitel der Cisterzienser 1261 verbietet den Kelch — exceptis ministris altaris —, aber gerade bei ihnen erhielt sich die Laienkommunion *sub utraque* bis zur Reformation. Das Konzil zu Konstanz hat erstlich das Kelchverbot ausgesprochen, ohne vollen Erfolg; einzelne Städte und die Orden — die Benediktiner z. B. bis ins 18. Jh. — haben sich den Kelch noch länger bewahrt oder doch die Erinnerung, dass es zu der Väter Zeiten anders gewesen. Der Spülkelch hat sich dagegen vereinzelt fast bis auf die Gegenwart erhalten und spielt in der Geschichte der Gegenreformation eine grosse Rolle. Jak. Müller (Kirchengeschmuck 28) bestimmt z. B.: „der Speisekelch soll ein Becher sein, der Praebend soll ein Fatzinetlein zum Abwischen des Kelchs haben.“

[1]) J. G. de Lith, de adoratione panis consecrati et interdictione sacri calicis in eucharistia, Suobaci 1753. — Spittler, Gesch. des Kelchs im Abendmahl, Lemgo 1780. Weitere Literatur bei Smend S. 4.

Die Husiten und die evangelischen Kirchen haben den **Laienkelch** als ihr gutes Recht wieder eingesetzt. Da man doch zu den übermässigen Kelchen der Vorzeit nicht zurückkehren konnte, so erscheint die Weinkanne auf dem Altar unter der stillschweigenden Annahme, dass ihr Inhalt bei der Konsekration mitgeweiht wurde. Das **Trinkrohr** ist als gute Sitte beihehalten worden und erst im 18. Jh. durch behördliche Untersagung verschwunden. An vielen Orten hielten die Kirchväter ein Tüchlein vor die Kommunikanten, damit der etwa verschüttete Wein nicht gerade auf den Boden oder die Kleider falle. Aus naheliegenden hygienischen Gründen wurden besondere Krankenkelche mit Patenen und in kleinen Massen, meist aus geringem Metall, Kupfer oder Zinn eingeführt. Auch werden in Inventaren schmucklose Zinnkelche für gefallene Mädchen und Verbrecher als „Malefikantenkelche" erwähnt [1]).



Fig. 270. Holzkelch in Pforte.

Das **Material** der Kelche ist dem Herkommen gemäss Gold oder Silber vergoldet, nur bei armen Kirchen wird im 17. und 18. Jh. auch Kupfer und Zinn gefunden. Aus Verboten ersehen wir aber, dass Horn-, Glas- und Holzkelche in alter Zeit nicht ungewöhnlich waren; Reste von **Glaskelchen** finden sich z. B. aus Mariä Leng zu Regensburg im bayr. Nat.-Mus. [2]). Cisterzienser sollten wenigstens goldene Kelche nicht haben. Aber dem ausdrücklichen Verbot Leos IV. gegenüber (*nullus in ligneo, plumbeo et vitreo calice audeat missam celebrare*) ist es sehr auffallend, dass in Pforte sich zwei hölzerne Messkelche finden, der eine in rein romanischer Form, 12. Jh., aus Rotbuche gedreht (Fig. 270), der andere aus gotischer Zeit, 14. Jh., aus weichem Holz, beide mit Spuren alter Bemalung.

Die **Teile** des Kelches sind der Fuss (*pes*), der Schaft (*stylus*) mit dem Knaufe (*nodus, pomellum*) und dem Becher (*cuppa*).

2. Die **ältesten** erhaltenen **Kelche** bis ins 11. Jh. lehnen sich in der Form an eine Art antiker Trinkgefässe (*pocula*) an: der eiförmige Becher stösst mit dem trichterförmigen Fuss unmittelbar, ohne Schaft, im halbkugeligen Knauf zusammen. Von einzigartiger Schönheit und Pracht ist der „Stifterbecher", oder „Tassilokelch" in Kremsmünster um 777, aus Kupfer gegossen, mit niellierten Silberbändern überzogen und mit gravierten und niellierten Brustbildern geschmückt. Am Fuss die Inschrift: TASSILO DVX FORTIS + LIVTPIRG VIRGA (sic) REGALIS, zwischen Knauf und Becher eine Reihe Kügelchen. Das Stift Kremsmünster wurde 777 von Herzog Thassilo v. Bayern gegründet (Abb. auf der Tafel Goldschmiederei). Ganz ähnlich in der Form, aber nur mit Inschriften verziert ist das „Trinkgefäss" des hl. Luidger in Werden (Fig. 271) aus vergoldetem Rotkupfer, doch durch die Inschriften oben: — AGITVR HEC SVMMVS PER POCLA TRIVMPHVS, unten HIC CALIX SANGVINIS DNI NRI IHV XRI deutlich als Messkelch bezeichnet und wenn in den letzten Worten wirklich ein Chronogramm vorliegt (DCCLXXVVIIIIIIII), auf 788 datiert. Aus dem 10. Jh. fehlen Belege ganz.

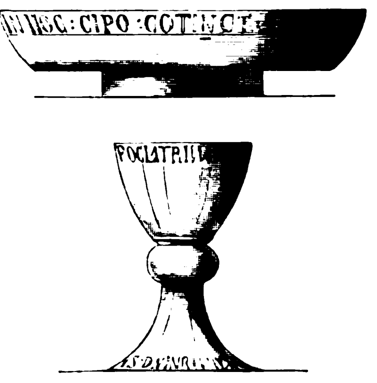


Fig. 271. Ludgerikelch in Werden.

[1]) SPITTA, Kelchakten, Monatschr. f. Gottesd. u. kirchl. K. 1904.

[2]) C. FRIEDRICH, Glaskelche u. Glaspatenen, Wartburg IV. 147. Andere bei Fleury IV. pl. 184—87.

Aus dem 11. Jh. sind einige Grabkelche vorhanden, welche wie oben bemerkt Bischöfen mit in die Gruft gegeben wurden. Diese sind nur 5—6 cm hoch und bis auf die Kügelchenreihe dem Tassilokelch ähnlich: In Trier ein goldener aus dem Grabe Erzb. Poppos, gest. 1047, ein silberner Erzb. Udos, gest. 1078, in Hildesheim ein silbervergoldeter B. Hezilos, gest. 1079, in Münster ein eherner B. Friedrichs, gest. 1084. Selbst im 12. Jh. wirkt die alte Form noch nach. Wir finden noch Trichterfuss und Kugelreihe am Vitaliskelch in St. Peter zu Salzburg, an einem Prachtkelch in Premessen (Posen) mit niellierten Figuren auf blauem Emailgrund.

3. Der romanische Kelch ist in seinen typischen Grundzügen in der ersten Hälfte des 12. Jh. entwickelt worden. Die Kuppe nimmt die Form der Halbkugel an, der Knauf erscheint als plattgedrückte Kugel, der Fuss als runde nach der Mitte zu leicht erhobene Scheibe. Das schlanke, handliche Gepräge bekommt er aber erst durch den runden Stiel, Schaft, der aus dem Fuss sich hebend den Knauf durchstösst und die Kuppe trägt, wie dies an dem Pförtner Holzkelch deutlich zu tage tritt. Das Äussere ist meist mit grossem Aufwand, feiner Kunst und sinniger Phantasie verziert. Um die Kuppe läuft eine Rundbogenarkade mit den Aposteln oder biblischen Szenen, am Fuss sind in aufgelöteten, gravierten oder getriebenen Medaillons die Evangelistenzeichen oder ausgewählte Typen und Szenen der Passion dargestellt, durch Filigran verbunden, das auch in geschmackvollen Mustern den Knauf überzieht. Als erstes sicher datiertes Beispiel darf der Stifterkelch B. Bernhards für St. Godehard (1146—53) gelten, etwas jünger ist der in der Apostelkirche zu Köln (Fig. 272) und auf dem Frauenberg bei Zülpich. Als letztes rein romanisches Beispiel sei der Kelch im Museum zu Basel genannt, zwischen 1243 und 1289, in gotischer Zeit mit einem Deckel versehen und als Reliquiar benutzt. Denn bei einer grossen Gruppe von Kelchen machen bereits Anf. 13. Jh. gotische Einflüsse teils im Ornament, teils in der eckigen Umbildung des Knaufs und Schaftes sich geltend. So schon bei dem leider durch Diebeshände zerbrochenen in St. Johannis zu Werben, wo der Knauf aus zwei durcheinander gesteckten Tönnchen besteht, ein Vorbild der gotischen Rotuln, und bei dem von Konrad von Massowien 1191—1247 dem Dom in Plock geschenkten mit Achteckknauf. Weiter entwickelt ist ein Kelch in Zehdenick (Fig. 273) mit acht Medaillons am plattgedrückten Knauf und Achteckschaft, darauf Naturlaub, dann ein solcher des Doms zu Regensburg, zu Limburg, in St. Marien zu Stendal, im Germ. Mus., in der Kunstkammer zu Sigmaringen je mit sechs emaillierten Medaillons am Knauf. Endlich der gleichen Gattung zugehörig der Prachtkelch zu St. Nicolai in Berlin, von Markgraf Otto III. gestiftet, der ganz mit Weinlaub zwischen zahlreichen Reliefmedaillen übersponnen ist, und ein anderer in St. Katharinen zu Osnabrück.



Fig. 272. Kelch in St. Aposteln zu Köln.

Speisekelche (*calix ministerialis, maior, scyphus, ampulla*) haben sich lediglich aus dieser Zeit und in ganz beschränkter Zahl erhalten, in der Form und Ausstattung Messkelchen ähnlich, nur dass die Kuppe weitbauchiger ist, den Knauf berührt und mit Henkeln versehen ist (calices ansati). Der älteste ist für Stift Wilten (Fig. 274) um 1190 von Graf Berthold v. Andechs geschenkt, noch mit Kugelreihen, an dessen Kuppe die ganze Heilsgeschichte zwischen Niellobändern graviert ist. Formell steht ihm der in Marienstern b. Kamenz nahe (etwa 1250), mit zahlreichen Reliefmedaillons und zwei Stiftergruppen am Fuss, mit Edelsteinen und Perlen geschmückt, das Figürliche gering. Aus dem Anf. des 13. Jh. ist derjenige in St. Peter zu Salzburg mit sinniger Symbolik: am Fuss das himmlische Jerusalem, über dessen Toren 12 Apostel stehen, um den Knauf die Schlange gewunden, an der Kuppe 12 Altväter. Ein Speisekelch war nach dem Inventar von 1354 (*pro infirmis et pro communicantibus in parasceve deputatus*) auch die Onyxschale auf vergoldetem Fusse, welche Karl IV. dem Dom in Prag schenkte.


Fig. 273. Kelch in Zehdenik.

Im Dom zu Mainz fand sich Anf. 13. Jh. ein goldener Henkelkelch von der Höhe einer Elle, ein halb Ohm fassend, mit Mörserhenkeln, den nicht jedermann zu heben vermochte, und ein kleinerer von 18 ℔.; diese lediglich als Schau- und Prunkstücke anzusehen, liegt kein Grund vor. Sie dienten gewiss bei Massenkommunionen, nicht zum Herumreichen, sondern feststehend und mit Saugröhren benutzt. Der Inhalt wurde durch Beimischung von Messwein konsekriert. Doch liegen auch Zeugnisse vor, wonach aus diesen grossen Gefässen kleinere Speisekelche gefüllt wurden.


Fig. 274. Speisekelch in Wilten.

4. Der gotische Kelch entwickelt sich im 14. Jh. langsam aus dem zuletzt bezeichneten romanischen Typ[1]). Die Umbildung ist am deutlichsten an der Kuppe

[1]) Die rein stilistische Beurteilung ist darum schwierig, weil im 14. Jh. alte und neue Formen oft an demselben Stück nebeneinandergehen, auch vielfach ältere Füsse mit neuen Kuppen versehen wurden, oder umgekehrt. Vor allem darf man nicht die wenigen Prachtstücke als Richtpunkte aufstellen.

zu verfolgen, welche die Form eines gestürzten, abgestumpften Kegels oder eines oben abgeschnittenen Eies annimmt. So ein Kelch in Admont, 1350 datiert, der im übrigen noch ganz romanisch ist. Auch zeigt sich frühzeitig schon ein geschweiftes Profil (Grabkelch Erzb. Burchards in Magdeburg 1325) und das praktische Bedürfnis drängte immer mehr dahin, die Kuppe, oder wenigstens den Rand ohne Verzierung zu lassen. Daher ist meist nur die untere Hälfte graviert oder mit Filigran oder Treib- und Gussornament eingesponnen. Dann ist am Knauf ein lebhafter Gestaltungstrieb tätig, dahin gehend, dass durch Einkerbungen oder aufgesetzte Knöpfe die Rotuln herauskommen. Die schon vorbereitete Sechszahl derselben wird allgemein, besonders dadurch befestigt, dass die einzelnen Buchstaben der Namen Jhesus oder + maria darauf graviert oder in Glasfluss eingelegt wurden. Der Gestalt nach sind sie rund, dann eckig. Der Rest des Knaufs wird in etwas gequälter Weise so gotisiert, dass von oben und unten her Fenstermasswerke aufgelegt werden. Im 15. Jh. ist bei Prachtstücken und besonders, wo darin Reliquien eingeschlossen waren, der Knauf als Bildhäuschen mit Figuren ausgestaltet worden, wie an dem im Dom zu Osnabrück, 1448 von Engelbert Hofftege in Coesfeld gearbeitet. In ähnlicher Weise wird auch der Schaft architektonisch umgearbeitet, sechseckig, mit Masswerken gegliedert und mit Ecksäulchen besetzt. Am längsten hält sich der runde Fuss, nur dass er allgemein auf einem Sims von durchbrochenen Vierpässen erhöht wird, bis um 1400 nicht ungewöhnlich. Daneben sind aber zahlreiche Zerteilungen zur Ausführung gebracht, bei weitem überwiegend der einfache Sechspass, auf welchen sich die Kanten des Schaftes herabziehen, auch mit Spitzen zwischen den Rundungen (Rosenfuss) oder birnstabartig gelappt. Häufig ist auch der Sternfuss mit sechs oder acht Spitzen, seltener das Quadrat mit Halbkreisen (St. Othmar zu Namburg um 1350). Der Dekor geht wesentlich auf den Fuss über. Zunächst fehlt nie das Weihekreuz (Signaculum), das sehr oft durch einen aufgelöteten Kruzifixus ersetzt wird. Dann finden sich besonders Gravierungen, gegossene Medaillons und getriebene Szenen in architektonischer oder Rankenumrahmung (Fig. 275).



Fig. 275. Kelch in Bücken.



Fig. 276. Kelch in Klosterneuburg.

Beispiele aufzuzählen würde Bände füllen, da nicht nur die vornehmen Kirchen, sondern auch kleine Landkirchen sehr reich an gotischen Kelchen sind. Es sei nur auf die Prachtkelche hingewiesen, an denen die deutsche Goldschmiederei ihr bestes geleistet hat: den sog. Bernwardskelch in Hildesheim Ende 14. Jh., den Kelemannschen Kelch im Dom zu Osnabrück (um 1330), noch mit mehreren Emails, die spätgotischen im Dom zu Frankfurt, in St. Leonhard das., in St.

Magdalena zu Hildesheim, im Mus. zu Braunschweig u. a. m. Die Verwendung von Email ist auf ein Geringes beschränkt, doch hat darin eine etwa in Wien lokalisierte Schule die alte Tradition festgehalten. Ihre Erzeugnisse, etwa durch den Klosterneuburger Kelch (Fig. 276) Mitte 14. Jh. gekennzeichnet, bleiben sich bis 1550 ziemlich gleich und sind über die östlichen Marken weit und zahlreich verbreitet.

4. In der Renaissance herrscht, teilweise bis ins 18. Jh., wenn man auf die grosse Masse sieht, der gotische Typus, ohne Zutat und Abstrich, nur dass die Masse etwas grösser werden. Kelche in Renaissanceformen sind Ausnahmen und die Vorbilder dazu finden sich in den profanen Pokalmustern, wie sie die Kleinmeister und Ornamentstecher lieferten. Die Kuppe wird tulpenförmig geschweift, der Schaft schlank bis zur Gebrechlichkeit, aus mehreren Rundknäufen, Gesimsen und Einziehungen zusammengesetzt. Eine Prachtarbeit in edler italienischer Manier ist der Kelch im Besitz des Grafen Fürstenberg von Eisenhoidt 1590; einfach in der Konstruktion, mit schönen Medaillons in Maleremail der Kelch in der reichen Kapelle in München, ganz mit Ranken übersponnen der Kelch im Schatz von St. Blasien, Augsburger Arbeiten um 1650. Erst nach dem grossen Kriege, der in Kirchenschätzen gewaltig aufgeräumt hatte, wurde die Produktion etwas lebhafter auch in eigenen Erfindungen (Fig. 277). Es werden aber bald die verzerrten und unsymmetrischen Formen der barocken und zopfigen Gefässbildung auch auf den Kelch übertragen, gebuckelte oder muschelige Kuppen und gedrehte Schäfte auf lappigen Füssen.


Fig. 277. Kelch in Suhl.

5. Ein Johanniskelch[1]) hat sich einzig in der Dominikanerkirche zu Regensburg Anf. 14. Jh. erhalten, eine Kokosnuss auf kupfervergoldetem Ständer mit der Inschrift: *Trinckd Sent Jhans min, daz ju bol geling.* Die Sitte, Johannisminne zu trinken, war sehr weit verbreitet und hatte sakramentale Färbung. Am 27. Dezember oder zu Neujahr oder sonst nach Bedürfnis weihte der Priester einen Kelch, welcher unter der Spendeformel: *Bibe amoren sancti Johannis* zum Schutz gegen Gefahren, von Reisenden beim Abschied, von Kriegsleuten beim Auszug „*auf gut Glück*“ ausgeteilt wurde. Nach der Andeutung Mc. 16, 18 erzählte man, dass Johannes, verurteilt einen Becher vergifteten Weins zu trinken, durch das Kreuzeszeichen das Gift in Gestalt einer Schlange ausgeschieden habe. Doch verbergen sich darin tatsächlich altheidnische Trinksitten zur Sonnwendfeier und zu Ehren der Götter, und die abendländische Kirche hat, „indem sie dem Volke den Kelch Christi entzog, die communio daemonorum geduldet und in neuer Form sanktioniert.“

Reisekelche zum Gebrauch auf Tragaltären waren klein oder zum Auseinandernehmen eingerichtet; ein grösserer aus dem 14. Jh. in Klosterneuburg.

6. Saugröhren[2]) (*fistula, canna, calamus, virgula, arundo, siphon, pipa*) waren schon zu Gregors II. Zeiten beim päpstlichen Hof in Gebrauch, wo sie sich auch bis heute erhalten haben, dann aber allgemeine Sitte, wie die Masse der Erwähnung solcher in Inventaren bezeugt. Die Form ist einfach. Ein dünnes Röhrchen

[1]) J. V. Zingerle, Johannissegen u. Gertruden-Minne, S. A. W. XL, 192. — Smend a. a. O. 77.

[2]) J. Vogt, Historia fistulae eucharisticae, Brem. 1740. — O. Buchner, liturg. Saugröhrchen, Zs. chr. K. XVI. 235. — Otte I. 290. — Smend a. a. O. 17.

aus edlem Metall, Glas oder Elfenbein mit einem Henkel, an dem der Diakon das Röhrchen hielt, wenn es nicht gleich am Kelch befestigt war. Ein Röhrchen in Göttweih hat aus besonderer Vorsicht ein Schälchen am Mundstück, um jedes Wegtropfen zu verhüten und war mit einem Faden an den Kelchhenkel gebunden (Fig. 278). Andere in Wilten, Salzburg, Erfurt (mit Lederfutteral), zwei zu Kelchen von 1498 gehörige in St. Lamberti zu Lüneburg, eine mit der Jahrzahl 1781 in Marienhafe. Wie Luther den Gebrauch des Röhrchens kannte und ehrte, so ist es in lutherischen Gemeinden ganz verbreitet und bis in die neuere Zeit üblich geblieben, für die Protestanten Österreichs Gebot geworden, von den Reformierten bekämpft, für Brandenburg 1705 und später für ganz Preussen durch königliche Ordres untersagt worden.

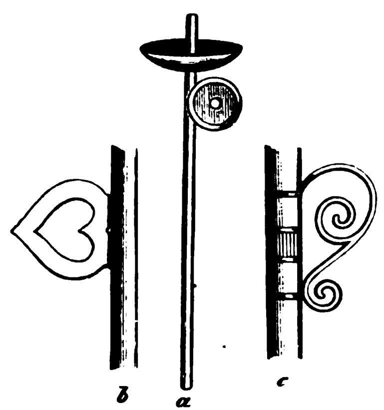


Fig. 278. Verschiedene Saugröhrchen.

7. Löffel (*cochlaria*) wurden dazu benutzt, den Laien das in Wein getauchte Brot (madida eucharistia) zu reichen. Es haben sich solche noch aus spätrömischer und merowingischer Zeit von fast gleicher Form gefunden in Weimar (jetzt in Berlin) mit dem Namen der thüringischen Königin BASENAE, in Sasbach am Kaiserstuhl mit ANDREAS, beide mit Monogramm Christi und Herzblatt, andere in Sierck und Metz [1]), in Auxerre ein Besteck von 12 Stück. Gerade die Apostelnamen scheinen auf den Gebrauch beim Abendmahl zu deuten, wie man ja auch in Pfalzel das Messer des Herrn bewahrt, CVLTELL^{9}·DNĪ·IHV̄·9°·VS^{9}·FVIT·Ī·CENA; Seitenstücke dazu waren früher im Dom zu Trier und in Laach. Nachdem die Intinktion aufgegeben, bediente man sich der Löffelchen, um beim Offertorium dem Wein einige Tropfen Wasser beizumischen und die alte Überlieferung ist noch darin lebendig, dass am Stielende Figürchen der Apostel oder Marias angebracht wurden (Exemplare im Mus. zu Basel, St. Maria in der Kupfergasse, zu St. Lorenz in Preussen, auf dem Schloss in Schwerin). — In der Form eines Löffelchens kommt auch das Siebchen (*colum, colatorium*) vor, durch welches der Wein geseiht wurde. Auch die Kelchlöffel, welche man in evangelischen Kirchen zur Entfernung etwaiger Unreinigkeiten im Kelch benutzt, haben meist durchlöcherten Boden.


Fig. 279. Weinkanne in Reinoldi zu Dortmund.

8. Weinkannen grösseren Umfangs kennt die römische Kirche nicht, oder vielmehr, die zur Zeit der Vollkommunion fraglos gebraucht wurden, sind verschollen. Doch haben sich mehrfach „Krüge von Kana", kostbare Steinvasen, aus dem Orient in ottonischer Zeit importiert, erhalten, in denen am 2. p. Epiph. Opferwein vom Volk auf den Altar gesetzt wurde, in Quedlinburg, Reichenau-Mittelzell und Bruchstücke im Dom zu Hildesheim. — Die Weinkanne der Evangelischen ist überall ein schlichter, glatter Krug, nach oben enger werdend, mit Klappdeckel und Schnepfe, Zinn oder Messingguss, seltener Silber. Seiten und Deckel sind manchmal graviert oder mit eingegossenen Münzen und Medaillen verziert. In der Zopfzeit sind selbst die Formen der Kaffeekanne nicht selten (Fig. 279). In ärmeren Landkirchen sind runde oder eckige Ampullen mit Schraubenverschluss,

[1]) KRAUS, chr. Inschr. d. Rheinl. I. 14.

daran ein Tragring, welche zum Transport des Weins dienten, zugleich als Kannen benutzt worden. — In der katholischen Kirche genügten zur Füllung des Messkelchs kleinere Kannen, Messpollen (*ampullae, apollen*). Sie kommen schon in karolingischer Zeit paarweise, das eine für den Wein, das andere für das zum Ausspülen des Kelchs nötige Wasser, in einer bestimmten Form vor, dann finden sich zahlreich in Limoges gearbeitete Emailkännchen. In spätgotischer Zeit waren dann Glaskännchen mit Metallfuss und Deckel, deren runder Bauch auch mit Metallstreifen überzogen war, üblich, zur leichteren Unterscheidung mit *V*(*inum*) und *A*(*qua*) bezeichnet. Ein typisches Paar besitzt die Lambertikirche in Düsseldorf ein interessanteres, zwei hohle Engelsfiguren, der Münsterschatz zu Aachen. Zahlreicher sind dann Messpollen zugleich mit dem Teller, auf welchem sie aufgetragen werden, in Renaissance- und Barockstil erhalten, gegossen oder getrieben und den Wandlungen der Gefässbildung bis zum regellosesten Muschelzopf folgend (Fig. 280).

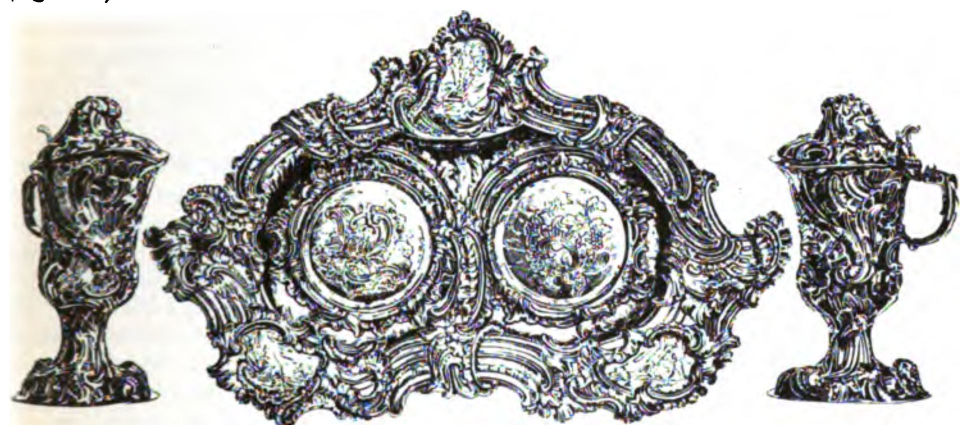


Fig. 280. Messpollen und Schüssel. Dom zu Paderborn.

2. Patene und Brotgefässe.

Die Brotgefässe sind fast ebenso reichartig wie die Weingefässe. Wir finden zunächst die zu jedem Kelch gehörige Patene, daneben grössere Weihbrotschüsseln, auch solche charitativen Charakters, dann die Gefässe zur Aufbewahrung und Aussetzung des Allerheiligsten (Monstranz), Oblatendosen und Oblateneisen.

1. Die Patene ist ein runder, flacher Teller, aus dem Material des Kelchs und so gearbeitet, dass sie darauf als Deckel passt. Nur die älteste, die wir kennen, zum Ludgeruskelch gehörig, hat einen niedrigen Fuss mit eingeschlossenen Reliquien. Von besonderer Grösse und Schönheit sind dann die zu den Speisekelchen in Wilten und Salzburg gehörigen, die Wiltner mit vielen auf den Rand gravierten Figuren und einer gegossenen Kreuzigungsgruppe auf dem Teller, die Salzburger mit dem Abendmahl im Grund, das rings um das Lamm Gottes gruppiert ist, ähnlich die Bernwardspatene im Welfenschatz (Fig. 281). Und auch manche der romanischen und frühgotischen Prachtkelche sind mit stattlichen gravierten Patenen versehen. Aber in der späteren Gotik ist die Patene durchaus glatt und schmucklos, der Grund manchmal im Vier- oder Sechspass eingedrückt, am Rand das Signa-

kulum oder Gotteslamm. Eine recht grosse (23 cm Dm.) mit deutscher Umschrift von 1375 in St. Wenzel zu Naumburg.

Über die Weihbrotschüsseln[1]) der Frühzeit herscht insofern ein ungelöster Zwiespalt, als eine eigenartige, weitverbreitete Gruppe von Bronzeschüsseln bekannt und deren immer neue aufgefunden werden, einige mit Anzeichen kirchlicher Bestimmung, andere entschieden profan. Es sind Schüsseln von 25—32 cm Dm., vollständig mit Gravierungen bedeckt, welche in roher Zeichnung und durch Schriftbänder erläutert alt- und neutestamentliche Szenen, Tugenden und Laster, aber auch Geschichten der antiken Mythologie, Pyramus und Thisbe, Mythus der Myrrha u. a. behandeln. Sie gehen offenbar auf eine Fabrik zurück, sind zeitlich auf das 11. und 12. Jh. zu bestimmen und durch Handel über ganz Nordeuropa verbreitet, einige in altbezeugtem Besitz von Kirchen, andere an Orten ausgegraben, wo man nur bürgerliches Gerät suchen kann. So sind sie auch als Weihwasser-, Tauf- oder Opferschüsseln, als Salbölgefässe u. dergl. angesprochen worden. Die Wahrheit dürfte sein, dass sie gelegentlich von Laien an Kirchen geschenkt und als Brotschüsseln beim Sakrament oder der nachfolgenden Brotgabe zur Purificatio oris benutzt wurden. Eine allerdings sehr späte urkundliche Bezeugung kann derartige Vorgänge ins Licht setzen: In Bentheim (Hannover) stifteten 1518 die Eheleute Bever eine Rente, wovon die Ratleute Wein und Brot kaufen und dies am Weissen Donnerstag, Charsamstag und Ostern an die Kommunikanten nach dem Amt verteilen sollen, dazu auch vier silberne Becher, drei silberne Gabeln, zwei Zinnschüsseln und eine Zinnkanne. Das Brot wird in die Schüsseln gelegt, mit Wein übergossen und von den Amtleuten mit der Gabel den Leuten in den Mund gesteckt. Ein Gegenstück hierzu bieten die spätgotischen Taufschüsseln (s. u. S. 334). Die antiken Mythen konnten umsoweniger stören, als sie in typologischer Manier dem kirchlichen Bilderkreis eingereiht waren, z. B. Pyramus und Thisbe als Typus des Opfertodes Christi.

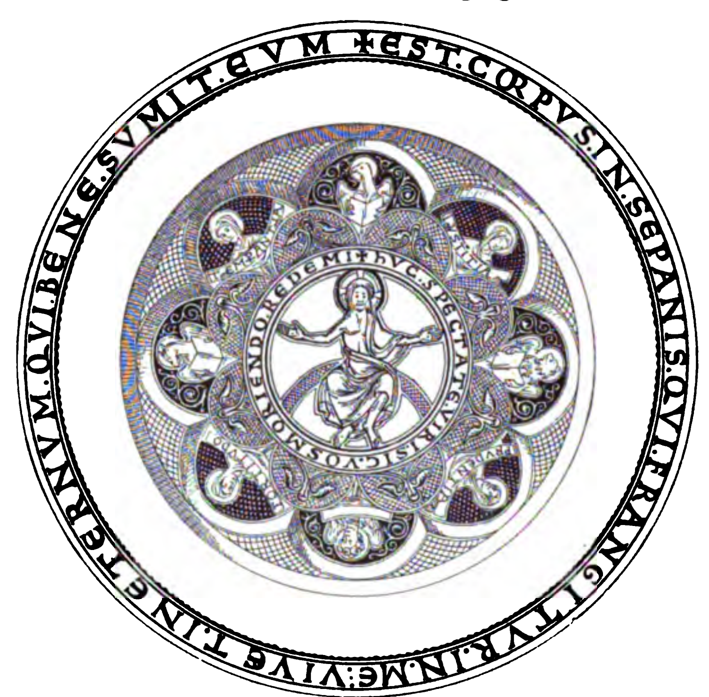


Fig. 281. Bernwardspatene im Welfenschatz.

Grössere Brotschüsseln späterer Zeit sind immerhin selten; im Dom zu Hildesheim eine silberne mit Gravierungen und Email, im Zither zu Halberstadt eine bemalte hölzerne. In der reformierten Kirche sind tiefe, den Familienschüsseln verwandte in Gebrauch. Eine Patena mit überaus breitem, in Malven getriebenem Rande, im Fond Erdbeeren, Rosen und Äpfel um 1700 in der Stadtkirche zu Schleusingen.

[1]) J. Aldenkirchen, drei lit. Schüsseln des Ma., B. Jb. 6. LXXV. 54. — Grempler, in Schlesiens Vorzeit V. 271, VI. 137. — Ders., Mitt. Niederlausitz VI. 2.—4. Heft. — A. Wormstall, Zs. f. vaterl. Gesch. u. Altk. Wetf. LIV. 57 und Zs. chr. K. X. 239 — Kleinwächter, Zs. Gesch. Ver. Posen XII. 323.

2. Suspensio und Ciborium. In älterer Zeit hing das Gefäss zur Aufbewahrung der Eucharistie (suspensio) über dem Altar vom Ciborium herab. Es kommen dafür drei verschieden gestaltete und benannte Formen vor. Die seltenste ist die in der griechischen Kirche seit alters gebräuchliche Taube (*peristerium*, *columba*), in deren Rücken die Hostie in einer besonderen Büchse eingesetzt war. Die Taube stand auf einem Teller, der an drei oder vier Kettchen hing (Fig. 282). Der ganze Apparat war an einer Rollschnur auf- und abziehbar. Deren sind in Deutschland nur drei bekannt, im Dom zu Salzburg (Kupfer, die Flügel mit Email), 12. Jh., in Göttweih (Messing) und in Sigmaringen, aus dem Dom in Erfurt stammend. — Häufiger ist die Büchse (*pyxis*) aus Holz, Bein oder Metall, rund und mit Deckel, später meist als Reliquienbehälter benutzt; eine elfenbeinerne in Reichenau-Mittelzell, 11. Jh., eine kupfervergoldete mit Edelsteinen und Gemmen in Sigmaringen, eine gravierte, 14. Jh., Germ. Mus. Öfter werden auch und zwar als Nachbildungen des hl. Grabes Türmchen (*turres*, *turricula*) genannt, inschriftlich als Träger der hostia vitalis bezeugt, ein emailliertes in Siegburg.

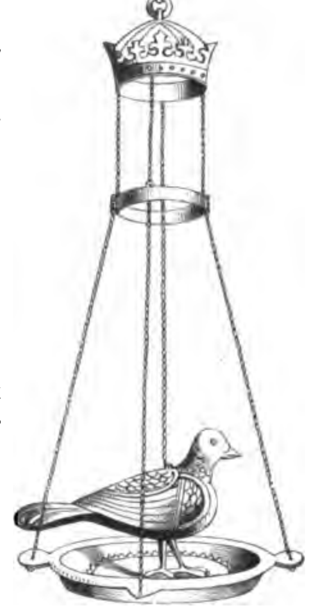


Fig. 282. Eucharistische Taube.

Als direkte Fortsetzung der hängenden Büchsen und Türme erscheint das kelchartige Standgefäss, Ciborium, auf welches der Name des früheren Altarüberbaues überging. Der Körper des Gefässes ist rund oder vieleckig, zuweilen halbkugelig, der Deckel zeltartig, dann helmförmig in gotischer Architektur, der Fuss dem Kelchfuss entsprechend. Man benutzte sie frühzeitig und jetzt allgemein auch zur Austeilung der Hostie (Brot- oder Speisekelche) und hat deren kleinere für die Krankenkommunion. Sie sind von den einfachsten bis zu den reichsten überall in Kirchen und Sammlungen noch zahlreich erhalten, eins der schönsten mit Emaillen, 14. Jh., in Klosterneuburg, ein ähnliches in Maihingen.

Hostiendosen aus älterer Zeit sind wenige bekannt, eine spätromanische der Sammlung Clemens, Kupfer, graviert mit 12 Apostelköpfen auf dem Mantel (Zs. chr. K. XV. 211). J. Müller erzählt im „Kirchenschmuck" von Erkenntnisbüchsen für grosse und kleine Hostien. Die Hostiendose der evangelischen Kirche ist von Anfang viel einfacher, eine Schachtel, rund oder oval, oft von Holz, bemalt oder mit Papier beklebt, in Teigdruck gepresst, aus Messing, Zinn, Silber, mit Gravierungen, nur bei reichen Kirchen in Silber getrieben.

3. Die Monstranz. Seit der Einführung des Fronleichnamsfestes 1316 — welches sich immerhin nur langsam verbreitete und erst im 15. Jh. durch die Ausstellung und Umführung des Venerabile bereichert wurde — bedurfte man eines Schaugefässes für die Hostie, die Monstranz. Man wählte dafür die schon vorher ausgebildete Reliquienmonstranz derart, dass die Hostie aufrechtstehend in eine mondförmige Zwinge (*lunula*) gesteckt und von einem Glascylinder umschlossen wurde. Als Rahmen dient ein Architekturaufbau, in der Mitte ein höheres, seitlich

auf Vorkragungen zwei kleinere, durchbrochene Türmchen, in der Weiterentwicklung stark von den luftigen Aufbauten der Altarschreine beeinflusst und vielfach aus einzelnen Bildhäuschen mit Figuren zusammengesetzt. Der Fuss auch hier dem Kelchfuss konform (Fig. 283). An diesem Gefäss hat sich ganz besonders die anmutige Erfindungskraft der Goldschmiede bewährt, gewohnte und festgeprägte Architekturformen in immer neuen Verbindungen und Steigerungen in Metall umzusetzen. So sind auch die Denkmäler noch überaus zahlreich, in verschwenderischer Pracht und Grösse aus Gold und Silber, vergoldetem Kupfer und Messing, doch auch für den Dienst bei Prozessionen handlicher aus bemaltem und vergoldetem Holz aufs zierlichste gearbeitet. Eine der älteren, 14. Jh.,



Fig. 283.
Monstranz in Castrop.



Fig. 284. Sonnenmonstranz Franziskanerkirche Paderborn.

gegen 1 m hoch, im Dom zu Köln, mit reichstem Figurenschmuck Ende 15. Jh. zu Tiefenbronn 1.05 m hoch, die höchste von 1.45 m in Bozen Anf. 16. Jh.; doch war eine solche in Kuttenberg, die im siebenjährigen Kriege eingeschmolzen wurde, von 1496—98 gar 1.90 m hoch und 110 ℔. schwer. Eins der zierlichsten Werke der Spätgotik ist die von Donauwörth im Kunstgew. Mus. zu Berlin, 1517 von

Kaiser Maximilian gestiftet, wobei der Fuss als Jessebaum gestaltet ist, ebenso die in Weilheim (Bayern). Schon in diesen späteren Monstranzen ist die Glashülle rund, platt mit Doppelschalen und in der Renaissance setzen an den Kreis der Fassung Strahlenbündel an, während der Aufbau in bekannter Art mit Säulchen, verkröpftem Gebälk etc. vollzogen wird. Im Barock fällt dann die Umrahmung ganz und es bleibt nur die flammende, von Engeln getragene Sonnenmonstranz übrig, deren Strahlenbündel oft mit Ranken, Blumenkränzen, Ähren und Weinreben durchwirkt ist (Fig. 284). Im Zopf schiessen die Strahlen gern aus einem Wolken- und Engelkranz und werden an den Enden wie Kristalle breiter, der Fuss nimmt die Formen des Leuchterfusses an.

4. Oblateneisen (*ferrum characteratum*). In der Frühzeit, wo die Kleriker selbst noch das heilige Brot bereiteten, hatte man in Klöstern (z. B. auf dem Riss von St. Gallen angegeben) eigene Backöfen und Hostieneisen, in denen das Weihbrot in Oblatenform, nach den Liturgikern des 12. und 13. Jh. in der Grösse eines Denars, gepresst, gewöhnlich mit dem Kruzifix versehen wurde. Diese Eisen werden in Schatzverzeichnissen oft genannt, in St. Johannis zu Saalfeld 1417 *„ein oblatin ysin und zwei ysin da man mite ufs stossit"*. Da die Hostienbäckerei aber später allgemein an Laien überging, sind die Eisen grossenteils verschwunden. Erhalten hat sich ausser einem unsicheren in Köln ein grosses im Henneberger Haus zu Meiningen, die Platten rund, 14 cm Durchmesser, mit Kruzifix und Lamm Gottes in Linienumrissen, daran lange Arme, die das Instrument wie eine Zange zu handhaben gestatten. In Frankreich dagegen sind sie zahlreich[1]),

3. Giess- und Weihgefässe.

Hönisch, die Formen des Aquamanile, Mitt. K. K. C. C. XII. 29. — Ders., das Lavabo u. s. Kunstformen. Kirchenschm. 1882 No. 2, 3.

1. Das Aquamanile, ein Gussgefäss, aus welchem das Wasser zur Handwäsche des Priesters vor, während und nach der Messe gegossen wurde, tritt seit alter Zeit in der Form eines hohlen Bronzelöwen auf, dessen Henkel durch den umgelegten Schwanz oder ein anderes phantastisches Tierchen (Eidechse, Fuchs u. dergl.) gebildet wird. Die Giessröhre steckt im Rachen. Offenbar ist diese Erfindung aus der profanen Kunst übernommen und dann bis in 15. Jh. gepflegt worden, wie auch das Lüneburger Ratssilber noch zwei Löwen dieser Art aufweist. Seltener sind Greifen, Drachen und Pferde.



Fig. 285.
Weihkessel in Kranenburg.

Im 15. Jh. sind dafür Kupferkesselchen, manchmal auf drei Beinen und mit doppelter Gussröhre, beliebt und noch zahlreich am Rhein und in Westfalen in Gebrauch, auch einfache Kannen und zugehörige Waschbecken (*pelves, ciphi, bachini*), die zugleich als Untersatz und zum Auffangen des Wassers dienten und ganz mit dem profanen „Handfass" übereinstimmten, dessen man sich zum Händewaschen nach Tisch bediente. Ein Prachtstück dieser Art, Kanne und Schüssel von Silber in feiner Renaissance, von Paul Nietsch 1595, bewahrt der Dom in Breslau. Doch benutzte man als Giessgefäss auch doppelte Becken (*bicaria, gemelliones*), das eine als Gussschale mit Schnütchen oder Tülle, das andere als Handbecken mit Ausgusslöchern im Rand.

2. Das Weihwassergefäss (*vas lustrale*) ist in der Frühzeit ein Eimerchen nach einem ganz strengen Typus, der Leib in acht Felder mit biblischen

[1]) E. Rupin in Rev. de l'art chrét. 1901, p. 281—88.

Szenen geteilt, so die beiden elfenbeinernen aus ottonischer Zeit in Kranenburg (Fig. 285) und Aachen und die romanischen Bronzeeimer in Speier, im Dom und St. Stephan zu Mainz, in Berchtesgaden, aus Bamberg im bayr. Nat. Mus., aus Reichenau in Sigmaringen, in St. Stephan zu Würzburg. Die Kessel der spätern Zeit sind wesentlich einfacher. Als Weihwedel (*aspergillum*) dient ein Stab mit borstenbesetztem Kopf, letzterer auch als Fruchtkapsel mit feinen Löchern gestaltet, in deren Innerm ein Schwamm liegt. Ein selten schönes Lustrale hat Eisenhoidt 1590 gearbeitet mit szepterartigem Wedel, jetzt im Besitz des Grafen Fürstenberg-Herdringen.



Fig. 286. Rauchfass in Seitenstetten.

3. Das Rauchfass (*thuribulum*)[1]) ist in seiner ältesten Gestalt aus zwei aufeinandergelegten Halbkugeln konstruiert, in deren überstehendem Rande die Ösen für die Kettchen angebracht sind. Ein eisernes dieser Art 12. Jh. im bayr. Nat.-Mus. In seiner Weiterbildung wird ein kurzer Kelchfuss untergesetzt, das untere Becken etwa nach dem Vorbild der Würfelkapitäle umgearbeitet, in Halbkreise mit Ausrundungen zerlegt und mit Ranken bedeckt, das obere in Giebeln, Türmchen und Kuppel zu einem reichen Centralbau umgestaltet, dessen Fenster als Rauchlöcher dienen. Das reichste aus vergoldetem Kupfer bewahrt der Dom in Trier, mit Propheten, Altvätern und Aposteln besetzt, ähnlich zwei sich gleichende in Hohenwepel bei Warburg, wo alle Flächen mit Tierornament bedeckt sind. In der Gotik wird der Deckel mit Streben und Masswerkfenstern in Form einer zweigeschossigen Kuppel höher geführt und zierlich durchgearbeitet (Fig. 286). Erst

[1]) J. Lessing, frühchristl. Weihrauchfässer, Jb. kgl. pr. Ks. II. 89.

im Barock weicht die architektonische Einkleidung den bauchigen Kessel- oder Humpenformen mit getriebenen Laubfriesen. Wie man in romanischer Zeit überhaupt für Kuriositäten Vorliebe hatte, so fanden sich auch im Dom zu Mainz zwei silberne Kraniche als Räucherbecken, die neben dem Altar stehend den Rauch aus dem Schnabel strömen liessen. — Der vereinzelte Gebrauch von Weihrauch in evangelischen Kirchen war nur ein Mittel, die Luft zu verbessern in einer Zeit, wo man nicht an Lüftung dachte.

Das Schiffchen[1]) (*navicula*) (Fig. 287) diente zur Aufbewahrung des Weihrauchs, der mit einem Löffelchen herausgenommen wurde. Die Form ist dem Namen entsprechend die einer ovalen Schale, deren flacher Deckel geteilt und in der Mitte an Scharnieren beweglich ist. Es werden solche aus edlen Steinen genannt, im Prager Inventar von 1387 eine *navicula hispidina* (Jaspis) und eine *amatistina*; erhalten haben sich jedoch nur kupferne mit Schmelzmalerei, wahrscheinlich aus Limoges stammend, in Neuenbecken, Sigmaringen, zwei im Kunstgew. Mus. zu Berlin, ein kupfernes im Germ. Mus. Auch hierfür hat man frühzeitig Tierformen gewählt, ein *horribilis vermis* aus Onyx war im 13. Jh. im Mainzer Domschatz, ein liegender Löwe befindet sich noch im Germ. Mus.



Fig. 287. Weihrauchschiffchen.

4. Die Schelle (*tintinabulum, clinsa*), mit welcher der Ministrant gewisse Akte der Messe dem Volke anzeigt, ist nach alten Abbildungen zu schliessen meist ein Handglöckchen, das an einem Stiel geschwungen wurde oder in einem kleinen hölzernen oder eisernen Glockenstuhl an der linken Chorwand hing und durch einen Zug beweglich war. Neben Bronzeglöckchen werden auch solche von Eisen und Silber erwähnt. Im 16. Jh. sind Klingeln mit Renaissanceornament zahlreich aus den Niederlanden eingeführt worden. Die jetzt gebräuchlichen Glockenräder, eine Vereinigung von drei oder vier Schellen auf einem feststehenden Fuss, tauchen zuerst im im 15. Jh. auf, im Dom zu Fulda von 1415, aus Augsburg im bayr. Nat. Mus. u. a. m.



Fig. 288. Ölgefässe im Museum zu Basel.

5. Für die heiligen Öle (*oleum catechumenorum, infirmorum u. chrisma*) benutzte man alle möglichen Gefässe, Glas- oder Emailfläschchen (Kunstgew. Mus. Berlin, Dom zu Regensburg, 13. Jh.), Hörner (im Dom zu Gran, 15. Jh.), Büchsen (Mus. Basel) (Fig. 288), Fässchen (in Ulm erwähnt), bis sich im 13. Jh. dreiteilige Turmgefässe auf einem Kelchfuss herausbildeten (im Dom zu Regensburg, von 1489 in Warburg und in Wiener-Neustadt 1446 von Kaiser Friedrich III. gestiftet, mit der Bezeichnung *I*(*infirmorum*), *O*(*oleum catech.*) und *C*(*chrisma*), eine Burg auf vier Löwen ruhend im Dom zu Osnabrück 1445, in Kastenform aus dem 13. Jh. bei Schnütgen (mit C. OS. und OL. bezeichnet). Auch findet man Versehgefässe als Ciborien gestaltet, welche in einem unteren Behälter das Krankenöl fassten, ein emailliertes im Mus. zu Darmstadt, ein kupfervergoldetes zu Neuerburg, ein kreuzförmiges von 1492 in der Sammlung Schnütgen.

4. Taufgefässe.

1. Als Taufschüsseln sind seit Ende 15. Jh. fast ausschliesslich und später

[1]) F. Bock, Schiffchen zum Darreichen des Weihrauchs. Org. f. chr. K. 1862, No. 15.

immer noch sehr häufig Messingbecken einer ganz typischen Form gebraucht worden, die um ihrer rätselhaften Inschriften willen eine ganz unverdiente Beachtung gefunden haben[1]). Sie wurden wohl ausschliesslich in Nürnberg geschlagen und für profanen Gebrauch in Haus und Küche, für Aderlass und Wagschalen, für Barbiere und Kuchenbäcker, in den Handel gebracht. Die ältesten Stücke, Mitte 15. Jh., sind zugleich die besten, die späteren zeigen den Verfall bis zur stumpfen Roheit. Um 1640 erlischt die Produktion wenigstens in Nürnberg vor der Konkurrenz des Rot- und Zinngussse.



Fig. 289. Rand eines Taufbeckens in Mannstedt.

Im Spiegel dieser Becken finden sich vielfach biblische oder Heiligenfiguren, auf den ältesten eine sitzende Frau mit Blütenzweig und Kreuz, dann der Sündenfall (Umschrift: *eva mac der annfanng des gebruchs, adam hat gebrochen d: gebot*), die Verkündigung, Maria in der Glorie, Christoph, Sebastian, Georg, das Lamm Gottes, das Einhorn, der Pelikan mit Jungen und Josua und Kaleb mit der Traube, kleinere auch mit Granatapfel, Adler, phantastischer Rosette, am Rand mehrfache Ornamentstreifen und oft Hirsch und Hund, einmal (in Tangermünde) ein handtuchhaltender Engel, wechselnd mit Stier des Lukas, mehrmals der Kopf Ciceros. Dazu eine oder zwei Reihen Inschriften, welche mit Stempeln derart eingeschlagen sind, dass sich die Gruppen von Buchstaben oder Silben stets wiederholen. Die äussere Reihe ist mit Renaissancemajuskeln geprägt und hat verschiedene, teilweise verständliche Sentenzen, wie: ICH·BART·GELVK (variiert JEH·WART·ALZEIT·GELVEK oder EMBART) oder GOT·SEI·MIT·UNS oder GOT·GEB·VNS·DFN·FRID, aber auch unglaublich verballhornte Formen, unter denen ICH·SEAL· (Variante GI SCAL) RECOR·DEN = ich soll erinnern? RAHE WISHNBI, RAMH: EW·SHNB und: GEH·WART:DERI:NFRID: besonders häufig wiederkehren. Sieht man schon hier, wie der Sinn einfacher Sätze durch gedankenlose Stempelschneider, die ein älteres, stumpf gearbeitetes Exemplar wiederholten, verunstaltet wurde, so gilt das noch mehr von der inneren Legende, welche aus ganzen sieben, seltener neun, verzerrten Minuskeln besteht. An die Entzifferung dieser paar Buchstaben ist ein rührendes Opfer von Zeit und Geduld mit dem Erfolg verschwendet worden, dass die Lösung immer nur ihre Erfinder befriedigte. Ich halte die von Joosting[2]) vorgeschlagene Lesung HILF VNS für die beste, die bisher gemacht wurde. — Die Becken haben sich zu grossen Massen in Museen gesammelt, sind aber noch zu Hunderten als Taufbecken, zumal in Landkirchen, in Gebrauch, wohin sie gelegentlich, wie die romanischen Bronzeschüsseln, geschenkt wurden.



Fig. 290. Taufkanne in Schloss Wächtersbach.

Der Vorgang wiederholt sich auch sonst, dass Kannen und Schalen profaner Herkunft zu Taufgefässen testiert wurden und es waren besonders die Giesskannen und Handfässer, welche

---

[1]) Die vollständigste Übersicht mit allen Deutungsversuchen gibt Kleinwächter in Zschr. d. hist. Ges. f. d. Prov. Posen XII. 323, dazu H. Stegmann, Mitt. Germ. Mus. 1899, 11—28.

[2]) Joosting, eine rätselhafte Inschrift auf Taufbecken, Zs. d. V. f. thür. Gesch. XX. 669.

bei der verfeinerten Manier des Essens mit der Gabel abkömmlich erfunden wurden, so Schüssel und Kanne in der Hofkirche zu Gotha, Augsburger Arbeit Ende 16. Jh., mit Darstellung der Tritonenzüge, in Schleusingen Hochzeitskanne von ca. 1610 mit „Tugenden" und verfänglicher Inschrift: „dein Weib wird sein wie ein fruchtbarer Weinstock", 1740 als Taufkanne geschenkt, in Cleve Becken und Kanne von 1604 in flotter Treibarbeit, desgleichen auf Schloss Wächtersbach (Fig. 290) und sonst in adligen Häusern. Ein dreiteiliges Taufbecken in Dresden von Kellerthaler 1615, die prächtigste Garnitur die des kaiserlichen Hauses in Wien von 1571 in Gold.

Das eigene und neue Taufgerät des 17. und 18. Jh. ist vorwiegend Zinn und in der grossen Masse gewiss nicht für den kirchlichen Gebrauch gearbeitet, sondern fertig gekauft, schlichte Kannen und Schüsseln, wie sie auch im bürgerlichen und bäuerlichen Haushalt vorkommen, höchstens durch nachträglich eingravierte Sprüche und Zeichnungen als Kirchengut bezeichnet. Künstlerische Leistungen sind nur bei reicheren Stadtkirchen zu suchen. Wir erwähnen nur die schönen, breit in Silber getriebenen Gefässe, Kanne und Schale in St. Wenzel zu Naumburg 1670 von Peter Crügelstein und eine gleichzeitige Garnitur in Stadt Remda, wo die Kanne ganz phantastisch gebildet ist.

II. Altargeräte.

1. Das Kreuz.

ZÖCKLER, das Kreuz Christi, Gütersl. 1875. — STOCKBAUER, Kunstgesch. des Kreuzes, Schaffhsn. 1870. — LAIB u. SCHWARZ, Studien etc.

Über Formen, symbolische und künstlerische Entwicklung des Kreuzes wird unter dem Bilderkreis eingehend gehandelt werden. Hier soll nur Art und Gebrauch liturgischer Kreuze besprochen werden.

1. Das Standkreuz auf dem Altar ist zwar seit dem 4. Jh. bezeugt, aber doch nicht allgemein und gleichmässig nachzuweisen. Vielmehr ist bis ins 13. Jh. die Sitte lebendig, dass das Tragkreuz (*crux portatilis*), das dem Zuge des Bischofs von der Kurie oder Sakristei zum Altar auf einer kurzen Stange vorausgetragen wurde, herabgenommen und mit dem Stachel in einen besonderen Fuss gesteckt wurde. So kommt es auch häufig vor, dass ältere Kreuze auf jüngeren Füssen und umgekehrt befestigt sind. Das Standkreuz im Welfenschatz kann als eins der ältesten Exemplare mit ursprünglichem Fusse gelten.

Die älteren liturgischen Kreuze haben meist rechteckige Armenden und keinen Kruzifixus, dagegen möglichst reichen Schmuck von Perlen, Edelsteinen, Filigranen, Emails etc. Der Körper ist aus Holz und mit Kupfer- oder Goldblech überkleidet und auf der Rückseite graviert. In Linienmanier finden sich da an den Armenden die vier Evangelistensymbole, in der Mitte das Gotteslamm, aber auch der Rex gloriä, dazu den Rand umlaufend Inschriften, welche die Tugenden des Kreuzes preisen. Eins der ältesten dieser Art, karolingischen Ursprungs, aus St. Blasien in St. Paul, erst im 12. Jh. graviert, die Vorderseite lediglich mit grossen Glasflüssen, Steinen, Perlen und Filigran verziert, so auch das Bernwardskreuz in Hildesheim, ein byzantinisches Patriarchenkreuz mit Lilienarmen in Hohenfurt, die beiden Gertrudiskreuze im Welfenschatz, das Lotharkreuz in Aachen und das Ottokreuz in Regensburg. Dass der Kruzifixus erst nachträglich hinzugekommen ist, sieht man recht deutlich daran, dass vielfach auf das Standkreuz ein kleineres mit dem Korpus aufgelegt ist, so am Welfenkreuz. Dagegen die Prachtkreuze des 10. und 11. Jh. in St. Moritz zu Münster und im Schatz zu Essen haben schon einen

Korpus. Neben der Gattung der verkleideten Holzkreuze sind für den Massengebrauch solche von Bronze in Vollguss mit meist sehr rohem Kruzifixus gearbeitet worden und aus dem 12. und 13. Jh. in grosser Zahl erhalten, auch eine Menge Bronzekörper, die auf grosse Holzkreuze geheftet wurden. Als Fuss des Welfenkreuzes dient eine korinthische, gedrehte Säule auf einem Dreifuss mit Genien, originell beim zweiten Welfenkreuz eine von drei Löwen getragene Kugel, sonst drei- oder vierbeinige Untersätze, die dem Leuchterfuss nachgeahmt sind.



Fig. 291. Das grosse Kreuz in Breslau.

In der Gotik wird das liturgische Kreuz viel feiner mit Leisten und Kehlen ringsum profiliert und mit Friesen, Laubkanten, Perlschnüren eingefasst, die Armenden als Kreise, Vierpässe oder Kleeblattbögen und der Fuss als Kelchfuss gestaltet, der ganze Kontur dann womöglich mit einem Lilienfries umsäumt, wodurch ein ebenso zierlicher wie flüssiger, weicher Eindruck entsteht. Das Material ist meist Silber. Auf diesem Wege haben auch noch die grossen Meister des 16. Jh. verharrt. Es sei nur an das Kreuz von Eisenhoidt in Warburg von 1589 mit seinem musterhaften Umriss und an die beiden des Breslauer Domschatzes von Fabian Nitzsch erinnert (Fig. 291). Im Barock treten die Metallkreuze etwas vor den schlichteren von Ebenholz zurück, wobei nur der Korpus in Silber getrieben, meist aber in Elfenbein geschnitten ist.

2. Das Vortragekreuz ist wie bemerkt mit dem Standkreuz zuerst identisch. Eine eigene Form lässt sich im 13. Jh. in den Hildesheimer Scheibenkreuzen nachweisen (Fig. 292). Dann sind Holzkreuze von mässiger Grösse, schlichte, bemalte Bretterkreuze mit steifem Kruzifix gebräuchlich und haben sich durch allen Stilwandel bis zur Gegenwart erhalten, manchmal als Doppelkreuze mit zwei Körpern vorn und hinten.

3. Das Triumphkreuz (*crux triumphalis*) hing frei in Ketten im Triumphbogen oder stand auf dem eigens dafür eingezogenen Querbalken (*transenna*) über dem Kreuzaltare. Es ist von bedeutender Grösse, aus Holz geschnitzt, meist mit den Figuren von Maria und Johannes zur Seite. Ganz ursprünglich ist nur das Kreuz im Dom zu Halberstadt erhalten, wo seitlich noch zwei Cherubim stehen und am Querbalken Brustbilder angebracht sind (s. Fig. 158). Das Kreuz allein erhalten in

der Frauenkirche ebenda, in St. Moritz zu Naumburg noch mit Maria, die drei Figuren aus dem Dom in Freiburg im Mus. des gr. Gartens in Dresden, die ganze Gruppe, doch ohne den Balken, in Wechselburg, sämtlich erste Hälfte 13. Jh. Sonst sind überall nur zerstreute Teile aufbehalten. Gotische Triumphkreuze sind dann ungemein zahlreich, meist in grosser Verachtung auf Kirchenböden und Rumpelkammern abgelagert. Besonders schöne über dem Lettner in St. Elisabeth zu Marburg, im Dom zu Magdeburg u. a. m. Ein grosses Bretterkreuz mit aufgemaltem Kruzifix und vier Evangelisten (14. Jh.) in Pforte.



Fig. 292. Scheibenkreuz in Hildesheim.

4. Reliquienkreuze nennt man solche, in denen ein Teilchen vom Kreuz Christi eingelegt ist. Denn nach der Auffindung desselben durch die Kaiserin Helena füllte sich die Welt mit Splitterchen und schon Erasmus schätzt, dass sie zusammen ein Lastschiff füllen würden. Die meisten der romanischen Prachtkreuze sind derart begnadet. Die Splitter bilden dann meist ein kleines Kreuz in der Mitte, so auch bei der bekannten Staurothek in Limburg. Aber auch andere Reliquien wurden in Kreuze eingelegt, wie im zweiten Gertrudiskreuz und in dem Doppelkreuz zu Burtscheid Anf. 13. Jh.

5. Die Anhängekreuze, die als Schmuckstücke am Hals getragen wurden, fallen in die Klasse der Amulette und gehen in sehr frühe Zeit zurück. Wenigstens sind in fränkischen Gräbern Scheibenkreuzchen, Swastika und ähnliche Formen gefunden. Ihnen reihen sich die Bleikreuze

an, welche mit einer kurzen Lebensnachricht dem Toten auf die Brust gelegt wurden; mehrere aus Bischofsgräbern in der Kathedrale zu Metz, 12.—13. Jh. Reichere Anhängekreuze, auch mit Reliquien, sind aus gotischer Zeit, im Welfenschatz deren vier, andere im Germ. Mus. erhalten, ziemlich gleicharmig, mit Lilien- oder Passenden, mit Steinen und Filigran besetzt, mit oder ohne Kruzifixus. Von besonderer Kraft waren sodann die sogen. Ulrichskreuze [1]), Nachbildungen der Hülle, mit welcher 1494 das kleine Siegeskreuz des B. Ulrich v. Augsburg, das er in der Schlacht auf dem Lechfeld getragen haben soll, umschlossen war, einerseits mit Steinen, Perlen und Ranken belegt, andererseits mit einer gravierten Darstellung der Schlacht. Ferner die Pestkreuze des Papstes Zacharias und die Benediktskreuze, welche durch ihre Inschriften Zauberkraft besassen: Vorn abwärts CSSML = *crux sacra sit mihi lux*, quer: NDSMD = *non draco sit mihi dux*, in den Winkeln CSPB = *crux sancti patris Benedicti*; hinten + VRSNSMV + SMQLIVB = *vade retro Satana, nunquam suade mihi vana; sunt mala quae libas, ipse venena bibas* [2]).

2. Leuchter.

H. René d'Allemagne, hist. du Luminiaire, Par. 1891. — A. Brüning, der Kronleuchter, Kunstgewbl. N. F. VIII. 60. — A. Töpfer, der Leuchter, Mitt. d. Gew. Mus. zu Bremen XVII. 1—7. — Otte, Hb. I. 156. — Sauer a. a. O. 181.

Obwohl man frühzeitig, bezeugtermassen seit dem 4. Jh., das Abendmahl bei angezündeten Kerzen feierte zur Erinnerung „an die Nacht, da er verraten ward" und an „das Licht, das in die Finsternis scheint", so sind doch Altarleuchter vor dem 12. Jh. nicht allgemein gewesen. Vielmehr bestritt man die oft übertriebene Beleuchtung mit Hängelampen aller Art, teils kreuzförmigen Stangen- und Armleuchtern *(phari)*, teils Lichtkronen *(coronae)* oder Standleuchtern *(candelabra, cereostati)* in Form von siebenarmigen oder Baumleuchtern *(arbores)*, Spalieren *(pergulae)*, Eggen *(herciae)* oder Rechen *(rastella)*, wofür in deutschen Inventaren der allgemeine Ausdruck „*Kerzstall*" üblich ist. Ausserdem stand neben dem Altar ein Säulenkandelaber mit der Osterkerze. Da fast alle diese Formen im Ma. weitergepflegt und neue dazu erfunden wurden, so ergibt sich ein vielseitiger und höchst anziehender Reichtum von Gestaltungen. Wir können im allgemeinen unterscheiden Stand- und Wandleuchter, Kron- und Tragleuchter. Unter den Standleuchtern lassen sich wieder die Altar-, Oster-, siebenarmigen und Teneberleuchter aussondern.


Fig. 293. Standleuchter in Klosterau.

1. Zwei Altarleuchter, etwa seit dem 12. Jh. regelmässig zur Seite des Kreuzes aufgestellt (*inter duo candelabra crux*, Durandus) befolgen in romanischer Zeit einen gleichmässigen, formen- und sinnreichen Typus und sind mit wenig Ausnahmen aus Bronze gegossen. Der Nachdruck liegt auf der Ausgestaltung des Fusses. Drei, seltener vier Löwentatzen tragen ein symmetrisch geordnetes Rankengeschlinge, in welches Tier- und Menschenköpfe, lichtscheue Bestien, Drachen, Schlangen, Greife, Salamander und wilde Männer im Kampf gegeneinander oder sich selbst

[1]) J. M. Friesenegger, die St. Ulrichskreuze, Augsb. o. J., mit Nachtrag „Über Ulrichskreuze" ebd. [2]) Kunze, Systematik der Weihmedaillen.

so verflochten sind, dass der Eindruck gebundener Kräfte, gefesselten Ungestüms entsteht[1]) (Fig. 293). Dass hierin der Kampf des Lichtes mit der Finsternis symbolisiert ist, drängt sich der Empfindung unmittelbar auf, obwohl keiner der grossen Liturgiker diesen Gedanken auch nur andeutet. Auf diesen lebhaften Fuss ist nun ein kurzer, dicker Schaft mit Schaftring aufgesetzt, der in eine kelchartige Lichtvase mit dem Kerzstachel ausläuft. Manchmal kriechen daran Salamander oder Eidechsen hoch, die neugierig über den Rand schauen. Auch Engel kommen als Träger des Lichttellers vor (Leuchter in der Sammlung Zur Mühlen, Offer). Aus der Masse verdienen besonders genannt zu werden die beiden Leuchter, welche im Grabe B. Bernwards gefunden wurden mit der denkwürdigen Inschrift: BERNWARDVS · PRESVL · CANDELABRVM · HOC · PVERVM · SVVM · PRIMO · HVIVS · ARTIS · FLORE · NON · AVRO · NON · ARGENTO · ET · TAMEN · VT · CERNIS · CONFLARE · IVBEBAT; gemeint ist eine eigene Legierung von silberähnlichem Glanz. Im Germ. Mus. ein Leuchter in Form eines Elephanten, der einen gezinnten Korb trägt, ein anderer als Centaur gestaltet, in Chur ein solcher mit den Evangelisten und den vier Paradiesesströmen als Fuss, ein Löwenreiter in Sigmaringen. Auch grosse Standleuchter befolgen zuweilen den hier geschilderten Typus, zwei prachtvolle, 2.10 m hohe im Dom zu Bamberg und ein Kandelaber im Dom zu Prag 12. Jh. Hier reiten auf drei mehrköpfigen, geflügelten Drachen nackte Männer, die von Löwen und Drachen bedroht werden, zwischen ihnen bekleidete Männer in Ranken, nach deren Füssen Drachen schnappen. — In der Gotik verschwindet der Reichtum der Erfindungen. Der Altarleuchter bewegt sich in normaler Eintönigkeit (Fig. 294). Der Fuss ist rund, die Schaftröhre mit mehreren Knoten besetzt, der Lichtteller manchmal zinnenartig ausgeschnitten. In der Renaissance wechseln im Schaft die Wulste und Knoten mit tiefen oder flachen Einziehungen. Doch sind seit Ende 16. Jh. auch die dreifüssigen Kandelaber mit dicken Volutenfüssen, Fruchtgehängen, Schilden und Engelköpfen in hoher Beliebtheit, die sich bis Ende 18. Jh. halten. Sehr feine, erfindungsreiche Kompositionen gelangen der Eisenschmiederei (Fig. 295). In der katholischen Kirche sind seit dem 17. Jh. ganze Reihen von Leuchtern auf einem besonderen Lichtbänkchen über dem Altar üblich geworden.

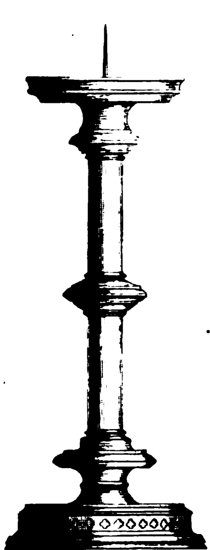

Fig. 294. Standleuchter in Regensburg.


Fig. 295. Standleuchter. Nat.-Mus. München.

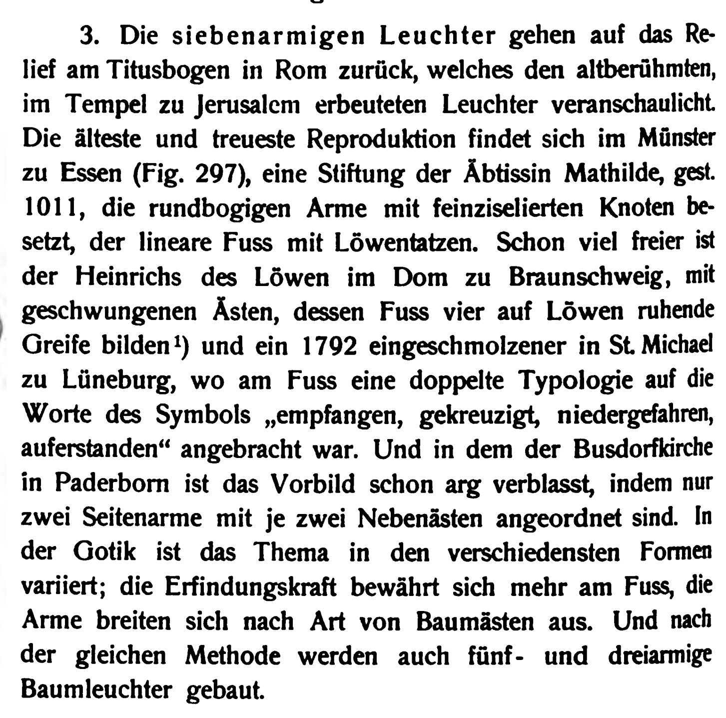
2. Der **Osterleuchter** trägt eine Kerze (*cereus parchalis*), welche in der Osternacht als erste unter besonderer Feierlichkeit wieder angezündet wird. Sein Standort war in der alten Kirche neben dem Ambo, im Ma. neben dem Altar. Bei bedeutender Höhe, meist über 2 m, ist der Osterleuchter vorwiegend aus Stein und in Form einer Säule mit Schaftringen kon-

[1]) A. Springer, über den Bilerschmuck an roman. Leuchtern, Mitt. K. K. C. C. V. 309.

struiert, so bei dem ältesten vor dem Kreuzaltar im Dom zu Hildesheim, der sogen. Irmensäule, wo Basis, Ringe und Lichtteller aus Bronze gegossen sind. Ähnlich der ganz steinerne spätromanische in Königslutter, der auf einem Sockel in Gestalt eines kreuzförmigen Häuschens steht. Diese Form hat sich dann durch die Gotik bis zur Renaissance erhalten. So finden wir z. B. in Havixbeck (Westfalen) eine mächtige Steinsäule, die von Simson gehalten wird (Fig. 296). Daneben kommen aber schon frühzeitig, wie bemerkt, Bronzegüsse und paarweise schmiedeeiserne Leuchter vor, im Barock riesige Kandelaber auf Dreifüssen. Es sei nur an die schönen Gusswerke in St. Michael zu München und in St. Fridolin zu Säckingen erinnert.



Fig. 296. Osterleuchter in Havixbeck.



3. Die siebenarmigen Leuchter gehen auf das Relief am Titusbogen in Rom zurück, welches den altberühmten, im Tempel zu Jerusalem erbeuteten Leuchter veranschaulicht. Die älteste und treueste Reproduktion findet sich im Münster zu Essen (Fig. 297), eine Stiftung der Äbtissin Mathilde, gest. 1011, die rundbogigen Arme mit feinziselierten Knoten besetzt, der lineare Fuss mit Löwentatzen. Schon viel freier ist der Heinrichs des Löwen im Dom zu Braunschweig, mit geschwungenen Ästen, dessen Fuss vier auf Löwen ruhende Greife bilden[1]) und ein 1792 eingeschmolzener in St. Michael zu Lüneburg, wo am Fuss eine doppelte Typologie auf die Worte des Symbols „empfangen, gekreuzigt, niedergefahren, auferstanden“ angebracht war. Und in dem der Busdorfkirche in Paderborn ist das Vorbild schon arg verblasst, indem nur zwei Seitenarme mit je zwei Nebenästen angeordnet sind. In der Gotik ist das Thema in den verschiedensten Formen variiert; die Erfindungskraft bewährt sich mehr am Fuss, die Arme breiten sich nach Art von Baumästen aus. Und nach der gleichen Methode werden auch fünf- und dreiarmige Baumleuchter gebaut.

Unter den figurierten Leuchtern nimmt die erste Stelle der sogen. Wolfram im Dom zu Erfurt ein, ein bärtiger, langrockiger Mann, der in den ausgebreiteten Armen und hinter dem Haupt drei Knospenschalen trägt und in einem von Drachen, Löwen und Affen getragenen Zinnenfuss steht. In der späteren Gotik sind dann Engelleuchter sehr beliebt, meist in Holz geschnitzt und bemalt. Sie finden sich sowohl auf dem Altar als auf hohen, schlanken Säulchen neben demselben, auch auf Tragstangen und über Chorstühlen als Wandleuchter. Das Motiv ist, ähnlich den Diakonenpulten, derart gefasst, dass ein knieender Engel (oder Diakon) einen kleinen Leuchter hält, auf welchem die Kerze aufgesteckt wurde.

4. Die Teneber- oder Mettenleuchter sind erst in der Gotik nachweisbar, schmiedeeiserne Gestelle mit dreieckigem Aufsatz, an welchem 13 oder 15 Kerzstachel angebracht sind, deren Lichter, Christum mit den 12 Aposteln und drei Marien symbolisierend, in der Karwoche eine nach der anderen ausgelöscht

[1]) Pfeifer, in Zs. chr. Kunst XI., Graeven, ebenda, XV. 33 u. Zs. hist. V. f. Niedersachsen 1902, 449.

werden, bis zuletzt auch die des Herrn erlischt. An dieses Muster schliessen dann Lichtrechen an, bei denen zahlreiche Kerzstachel auf einem Querarm sitzen. Die zahlreichen Denkmäler sind ohne weiteres Interesse, lediglich Bedürfnisfomen. Weit aus der Masse tritt der Lichtrechen im Dom zu Xanten hervor, welcher, 1501 in Maestrich gegossen, 4.70 m hoch mit drei Arkaden die ganze Chorbreite von 9.40 m füllt.

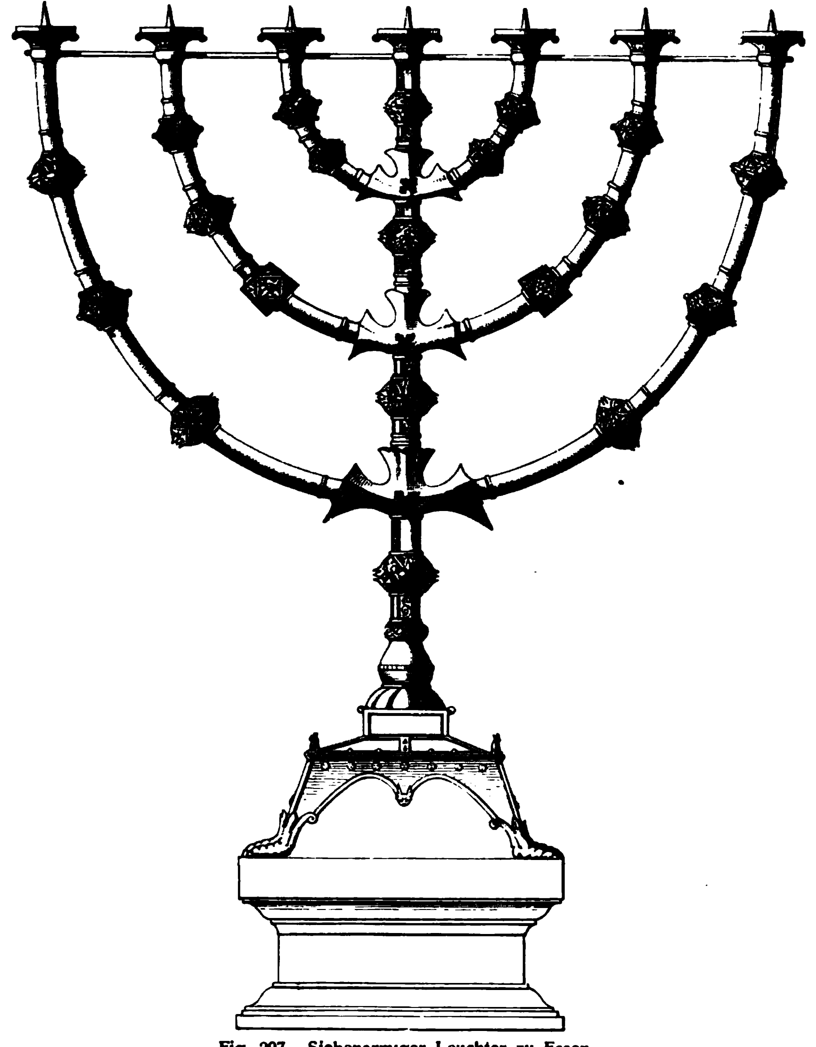


Fig. 297. Siebenarmiger Leuchter zu Essen.

5. Die Kronleuchter (*coronae, rotae*) treten in romanischer Zeit in einem ganz strengen, von der altchristlichen Überlieferung bestimmten Typus, der Radkrone, auf; es ist dies ein mächtiger, metallener Reif von Türmchen und Toren unterbrochen, durch Inschriften als Nachbild des himmlischen Jerusalems gekennzeichnet. Die ältesten finden sich im Dom zu Hildesheim (Fig. 298), ein kleinerer von B. Azelin (1044—54), ein grösserer von B. Hezilo (1054—79) gestiftet, letzterer

eine Radkrone von 6.20 m Durchm. mit 12 Toren und 12 Türmen, leider nur ruinenhaft erhalten[1]). Gleichzeitig ist die Radkrone in Comburg und die von Kaiser Barbarossa in das Münster zu Aachen gestiftete[2]), die aus acht Kreisabschnitten besteht und wie in Comburg an den Böden der Türme gravierte Zeichnungen trägt, ein Werk des Frater Wibertus um 1165. In der späteren Gotik ist man öfter (in Reepshold von 1420, in Vreden von 1489) auf die Motive der Radkrone zurückgekommen. So noch eine 1516 von Propst Balthasar gestiftete zwölfeckige Radkrone im Schiff des Domes zu Halberstadt, ganz wie die Hildesheimer aus einem breiten, reichverzierten und durchbrochenem Reifen bestehend, an den Ecken die Apostel in Bildhäuschen. An der Radkrone im Dom zu Münster sind dagegen fünf Engel mit Marterwerkzeugen und den Wunden Jesu angebracht. Lebhafter wurde das Motiv, wenn zwei oder mehr Kronen übereinandergesetzt wurden,

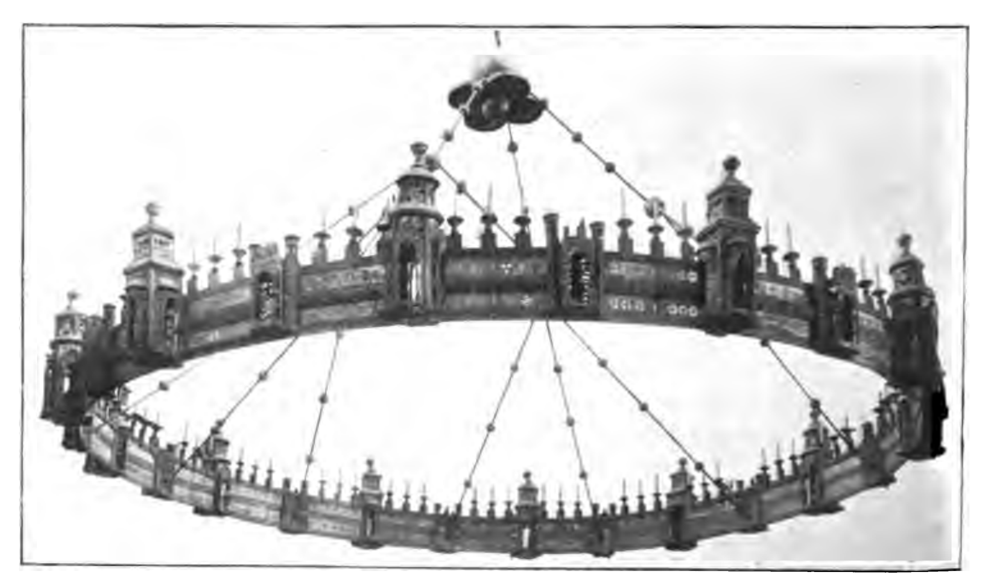


Fig. 298. Kronleuchter in Hildesheim.

so im Chor des Doms zu Halberstadt, mit fünf konzentrischen Reifen. Daneben entwickelt sich zu immer steigender Fülle die Armkrone, gewiss abgeleitet von dem bürgerlichen Hängeleuchter, bei dem in ein mittleres Holzstück wie in eine Nabe vier oder mehr einfache gerade Speichen mit Lichthaltern eingebohrt wurden. In der kirchlichen Ausführung ist das Mittelstück zuerst ein sechseckiges Pfeilerchen oder ein gegossener runder Schaft mit Wulsten und Kehlen, unten mit Konsol und Handgriff. Die Arme sind aus dickem Eisenblech geschnitten, geschwungen und in Ranken, Passreihen und Kantenblumen durchbrochen, die Lichthalter als Kronen gestaltet. Dann wurde das Mittelstück als Türmchen, schliesslich als offenes Bildhäuschen ausgeführt und die mit Laub besetzten Rankenarme in zwei oder

[1]) R. Herzig, der grosse Radleuchter im Dom zu Hildesheim, Zs. chr. K. XIV. 14. — Bertram, geschichtl. Nachrichten, im Bernwardsblatt 1900.

[2]) F. Bock, der Kronleuchter des Kaisers Friedr. Barb. im Münster zu Aachen etc. 1864.

mehr Reihen angefügt. Als Muster kann der Kronleuchter in Seckau (Fig. 299) gelten. Wieder ein anderes Motiv ward damit aufgestellt, dass das Mittelstück durch eine Figur, meist der Maria, ersetzt wurde, welches die Klasse der Muttergottesleuchter ergibt. Ein einfach schönes Beispiel findet sich in Kempen, wo die Lichthalter ausserdem als kniende leuchtertragende Engel gestaltet sind. Dagegen bei dem in Kalkar 1510 ist um Maria eine Art Rankenlaube mit dem Stammbaum Christi gezogen, ähnlich bei der zwölfarmigen Krone in der Marienkirche zu Kolberg, wo die Armranken sich erst in mittlerer Höhe des Gehäuses loslösen. Die reichsten Bildungen ergaben sich aber erst durch Kombination des Bildhäuschens mit Armen und der Radkrone, einfach oder in mehreren Reifen, wie sie z. B. in dem Bronzeleuchter des Domes zu Lübeck vorliegt. Hier sitzen im Inneren einer Kapelle zwei Bischöfe, davor in Bildhäuschen stehen Barbara und der Täufer, auf dem Radreifen vier Akoluthen mit Tragleuchtern. Eine Kombination der Mutter Gottes mit einer Radkrone findet sich in Vreden 1489 von Gert Bulsink. Hiermit ist der Bestand aber noch keineswegs erschöpft. Es kommen noch Nebenformen, Bügelkronen (im Dom zu Brandenburg 1539) und Scheibenleuchter (aus St. Kathrinen im Germ. Mus.), gitterartige Körbe, Phantasiebildungen aus Hirschgeweihen, und vornehmlich solche aus dem Bildhäuschen entwickelte Turm- und Kuppelbauten mit überladener Kleinarchitektur vor, deren Analyse nicht weiter verfolgt werden kann. Es sei nur an den überaus zierlichen aus Holz und Stuck im Dom zu Erfurt erinnert. — Sehr viel einfacher ist der Kronleuchter des 16.—18. Jh. Die Mittelstange ist wie beim Standleuchter in Knäufen zwischen Kehlen profiliert, unten mit einer grossen Kugel; daran setzen die geschwungenen Arme, ebenfalls nur mit Knäufen besetzt, in zwei oder mehr Reihen an. Der figürliche und vegetabile Schmuck ist fast ganz aufgegeben. Das Material ist vorwiegend Messing, später werden die Arme durch Behänge von prismatischen Gläsern verbunden.



Fig. 299. Kronleuchter in Seckau.

6. Die Wandleuchter, wie sie vorerst an den 12 Weihekreuzen der Kirche aufgehangen wurden (Apostelleuchter), befolgen von Anfang die Form des vorgeschwungenen Armes wie die zwei romanischen in Fürstenfeld „mit zierlicher Darstellung des Kampfes mit dem Drachen."

Zahlreicher sind erst schmiedeeiserne aus spätgotischer Zeit erhalten, deren Arme in Scharnieren drehbar sind, mit Ranken und Kronentellern, gleichsam verkürzte Ausschnitte aus Armkronen (zwei derselben im erzb. Mus. zu Köln) oder an besonderen Wandschildern festgemacht, auch Tragstangen, die in eiserne Halter eingesetzt oder an Eisenstangen mit Rankenfüllung nach Art eines Wirtshausschildes vorgekragt wurden, beide Arten z. B. in der Marienkirche zu Ahlen mehrfach vertreten (1574). Auch hierin hat die Eisenschmiederei des Barock ganz vorzügliches geleistet (Fig. 300). Wandrechen sind manchmal um die Chorwände gezogen, in der Frauenkirche zu Nürnberg ein Holzbalken, auf welchem eine Reihe kniender Engelleuchter stehen.

7. Die Tragleuchter haben die Form einfacher Stangen mit Knäufen, gewundener Säulchen mit Kapitälen, der Kerzstachel von einem gezackten Teller oder einer Zinne umgeben, um des leichteren Gewichts willen meist Holz mit Bemalung. Doch kommen auch reichere Stangenleuchter vor, mit Figuren, Engeln, Diakonen auf dem Kapitäl, welche den Kerzenträger halten, ein Tabernakel mit Marienbild in der hl. Geistkapelle zu Wismar. Sicherung gegen den Windzug boten die Stocklaternen. Auch finden sich im Kirchenbesitz Hand- oder Versehlaternen, welche dem Priester auf Versehgängen voraufgetragen werden, eine des 15. Jh. aus Eisen und Horn, von zwei Vögeln in bemaltem Kupfer gehalten, in Goldbach (Baden).



Fig. 300. Wandarm in St. Matthias zu Breslau.



Fig. 301. Judenlampe im Dom zu Erfurt.

8. Ewige Lampen *(lucernae)* mit Ölbehältern und Dochtlichten sind wohl aus den Hängeampeln hervorgegangen, welche man an Festzeiten Tag und Nacht vor den Gräbern bevorzugter Heiligen brennen liess. Sie werden im 12. Jh. von Honorius als Symbole des hl. Geistes erwähnt, im jüngeren Titurel als immerbrennende *Balsamvaze* in den Chören und über den Türen, dann vielfach inschriftlich (z. B. in Kloster Schönau vor einem Marienaltar *(lampas semper ardebit nec ullatenus extinguetur)* und urkundlich als Stiftungen neben Altären und auf Kirchhöfen (Pforte 1268). Auch haben sich mehrfach (in St. Jakob zu Straubing, in St. Marien zu Gelnhausen u. a.) Steingehäuse für Hängeampeln neben Sakramentshäuschen erhalten, Öllampen selbst nur wenige. Das älteste und interessanteste Stück ist ein ziemlich roher Bronzeguss, 11. Jh., im Dom zu Erfurt (Fig. 301), ein Zylinder mit vier Streifen wahllos zusammengestellter Bilder, an welchem mit Kettchen eine sternförmige Schale zu 12 Schneuzen hängt. Von diesen sogenannten Judenlampen sind nur noch zwei (in Frankreich, im erzb. Museum zu Utrecht) bekannt. Aus dem späteren Ma. haben wir dann mehrere Messinggehäuse, auch Holzampeln, schmiedeeiserne Laternen etc. (im Dom zu Lübeck, im Zither zu Halberstadt), welche vielleicht als liturgisch gemeinte „ewige Lichter“, vielleicht auch nur als gewöhnliche Be-

leuchtungskörper dienten. Wann die Hängeampel mit der roten Glashülle vor dem Venerabile aufgekommen ist, entzieht sich meiner Kenntnis. J. Müller im „Kirchenschmuck" S. 33 kennt sie noch nicht; er will nur, dass die Ampel „bey straff eines Regenspurger Pfunds" immer brenne.

Vor mehreren Kirchen, z. B. St. Georg a. d. Salzach, Höllein b. Gurk finden sich Steine mit sieben Löchern, welche man als Lichtsatz bezeichnet. Ob sie zum Einsetzen von Lampen oder zum Ausstossen der Fackeln dienten, ist unklar. Dagegen in der Kirche zu Konga auf Schonen trägt eine Ecksäule ein Luminarium mit fünf Löchern, welche als Ölbehälter für Dochtlichte anzusprechen sind.

3. Liturgische Bücher.

P. Adam, der Bucheinband, Lpz. 1890. — Luthmer, in Bucher, Gesch. d. techn. Künste III., Stuttg. 1888. — Zimmermann, Bucheinbände .. der Bibl. .. in Dresden, Lpz. 1887. — Stockbauer, Abb. von Mustereinbänden etc., Lpz. 1881. — L. Bickell, Bucheinbände des 15.—18. Jh., Lpz. 1892. — R. Steche, zur Gesch. d. Bucheinbands ... in Sachsen 1877. — Otte, Hb. I. 171, Über ältere Einbände s. a. Springer in ASGW. XI. 369. — Schwenke, über d. Erforschung des deutschen Bucheinbandes des 15. u. 16. Jh. Verh. der 44. Vers. deutscher Philologen etc., Lpz. 1897. — J. Loubier, der Bucheinband i. alt. u. neuer Zt., Lpz. 1904.

Zur Ausstattung eines Altars gehören auch die liturgischen Bücher, in erster Linie die heiligen Texte, Psalterien, Evangeliare, Evangelistare, Epistolare (Perikopen), dann die Messbücher und Agenden. Wie deren Illustration wesentlich in Hinsicht auf die gesamte Stimmung des Altarschmucks, also gutenteils als Ornament sich entfaltete, so wurde auf die äussere Schale, den Buchdeckel, womöglich noch grössere Pracht gehäuft. Die Werkstätten waren die klösterlichen und gleich an die Schreibstuben angeschlossen. Selbst ein Prälat, wie Otto von Bamberg als Kaplan Heinrichs IV., verschmähte nicht, das kaiserliche Gebetbuch mit einem „neuen Fell" zu überziehen.

1. Die Blütezeit des Prachtbandes ist das 10.—12. Jh. Das herrschende Schema ist durch den fast zufälligen Umstand bestimmt, dass man die überkommenen römischen und altchristlichen, wie auch neugeschaffene Diptychen zur Verzierung der meist rohen, aus Rotbuche bestehenden Holzdecken zu verwenden wünschte. Da diese aber in der geringen Grösse von ca. 13×18 cm selten dem Format entsprachen, so ergab sich die Notwendigkeit, den leerbleibenden Rand durch Goldschmiedearbeiten aller Art auszufüllen. Schon hieraus ist ersichtlich, dass die Buchdeckel in den seltensten Fällen das Werk einer Hand oder auch nur einer Zeit sind und die Beurteilung wird noch dadurch erschwert, dass häufig Ausbesserungen oder völlige Umarbeitungen vorgenommen, ältere Handschriften mit späterem Einband oder jüngere Codices mit älteren Decken versehen wurden. Auf die Entwirrung solcher Schwierigkeiten im einzelnen kann hier nicht eingegangen werden.

Das älteste Denkmal dieser Art bilden die Deckel zum Gebetbuch Karls des Kahlen 842—69. Hier ist der Ton angeschlagen, der dann fast vier Jahrhunderte fortklingt. Die Elfenbeine sind in einen Rand von vergoldetem Silberblech gefasst, darauf drei Reihen von Steinen und Glasflüssen ohne Unterteilung rings herum gezogen, die Zwischenräume mit Knöpfen und Filigran ausgefüllt. So etwas barbarisch sind auch die Decken des 10. Jh., z. B. das Evangeliar in München, Cim. 56, das Missale in Bamberg 911, mit graviertem Rand, das Evangeliar in Aachen mit getriebenen Darstellungen und Steinbesatz u. dergl. mehr. Ein feinerer Geschmack wird entschieden durch die byzantinischen Anregungen angebahnt, die Ende 10. Jh. nach Deutschland kamen. Das klassische Beispiel ist der Deckel auf

dem Echternacher Kodex in Gotha. Hier ist zuerst eine bessere Anordnung gefunden: das Elfenbein und der Rand sind durch ungemein sorgfältige Ornamentstreifen in Zellenschmelz mit Edelsteinen eingefasst, die Felder dazwischen mit getriebenen Figuren von Heiligen, Evangelisten, Paradiesesströmen und den Stiftern OTTO REX — THOFFHANIV IM̄P (985—91) geschmückt.

In ähnlichem Geschmack sind auch die vier aus Bamberg nach München gelangten unter Heinrich II. entstandenen Prachtbände, Cim. 57—60, ausgeführt und dieselbe Einteilung befolgt das Evangeliar der Äbtissin Theophanu in Essen (1039 — 54) (Fig. 302). Andere Decken dieser prunkliebenden Zeit sind schon aus reinem Gold- oder Silberblech getrieben, voran der Codex aureus aus St. Emmeram in München, Cim. 55, um 975. Ein System liess sich aber umsoweniger festhalten, als man zum Schmuck der Bücher die Kleinode verwandte, die man gerade durch Geschenk oder Handel erlangen konnte, kleine byzantinische Emailplättchen oder Elfenbeintäfelchen, Edelsteine und Glassflüsse und das Fehlende nach bestem Vermögen ergänzte. Als Beispiele mögen die Decken der beiden Evangeliare im Trierer Domschatz genannt werden, das eine aus Paderborn mit einem Kreuz aus Edelsteinen und kleinen Zellenschmelzen des 10. Jh., in Filigran zusammengesetzt, die vier Eckfelder mit kupfergetriebenen Evangelistensymbolen, 11. Jh.; das andere mit den drei Elfenbeinfigürchen der Kreuzigung auf einer Kupferplatte befestigt, auf dem Rand acht Emailplättchen symmetrisch gestellt, die Zwischenräume mit Kameen

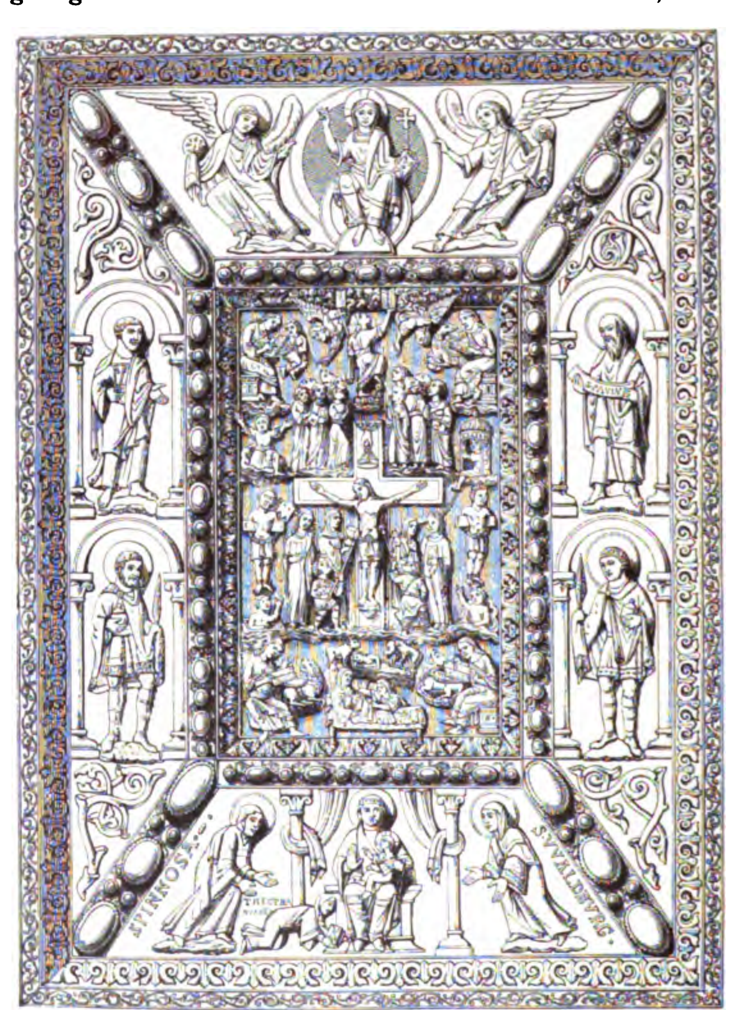


Fig. 302. Buchdeckel der Theophanu in Essen.

und Steinen gefüllt, Mitte 12. Jh. Schon im 12. Jh. lässt die Verwendung von Elfenbein nach, oder es wird durch Wallrosszahn ersetzt, im 13. Jh. auch durch Miniaturen, die mit Hornplättchen überzogen sind (Evangeliar im Dom zu Hildesheim, in der Bibl. zu Bamberg). Überwiegend sind aber schon die Metallbezüge mit getriebenen Hauptbildern, höchstens der Rand mit kleinen Elfenbeinen oder Emails besetzt. Im 14. und 15. Jh. herrschen, von einigen prächtigeren Nachzüglern abgesehen, die reinen Metallbände vor, wobei auch der figürliche Dekor ärmlicher wird und sich auf ein Mittelbild beschränkt, während die Ränder dem dürftigen Ornament in Stanzenpressung überlassen bleiben. Daneben sind schon seit Anf. 15. Jh. Leder-, Samt- und Seidenbezüge häufig, bei denen nur in den Ecken und in der Mitte hohe Medaillonbeschläge — nach altem Herkommen die vier Evangelistensymbole und Christus oder Maria, aber auch Glasflüsse oder einfache Knöpfe — aufgesetzt wurden. Am Vorderrand werden nun auch zwei oder mehr Schliessen (*clausurae*) angebracht, Metallhäkchen in Scharnieren beweglich, deren Schauseite bescheiden graviert ist.

2. Der Lederband, seit Erfindung der Buchdruckerkunst und dem vermehrten Bücherreichtum weit bevorzugt, wird in naturfarbenem Schweinsleder, doch auch braun und schwarz gefärbt, hergestellt, entweder geritzt und gepunzt oder blind gepresst. Bei den geritzten Deckeln wird die Zeichnung mit dem Messer eingeschnitten und der Grund gepunzt, doch erfordert die mühsame Arbeit eine liniensichere Hand und ist seltener ausgeübt, meist nur für die freie Wappen- oder Figurenzeichnung des Spiegels. Dem Massenbedarf genügte die Blindpressung, zu welcher Metallstempel mit dem altgewohnten Tierornament, Blättern und Blüten und die Rolle mit fortlaufendem Ornament benutzt wurden. Selbst die Platten von Kupferstichen sind gelegentlich als Stempel verwandt worden. Bis tief ins 16. Jh. herrscht eine ziemlich rücksichtslose Flächendekoration, wobei vom Rand her die vorhandenen Stempel ohne rechte Gliederung aneinandergesetzt wurden, unbekümmert um liegendes oder stehendes Ornament und ohne Eckstücke, dazwischen gerollte Streifen, deren Rapport in den Ecken plötzlich abbricht, der Spiegel mit dem gepressten Brustbild von Heiligen, Fürsten, Gelehrten, Reformatoren etc. Vielfach finden sich in den Ornamentstreifen einige Heiligenfiguren, die Gestalten der Tugenden und besonders Kopfbilder von Männern und Frauen. Die älteren Agenden der evangelischen Kirchen, die grossen Bekenntnisschriften und die deutschen Altarbibeln sind sämtlich in dieser Art gebunden. Erst nach Mitte 16. Jh. kommt von Italien und Frankreich die noch heute übliche Goldpressung mit Arabesken in Aufnahme, die entweder die ganze Fläche mit einer für das spezielle Format entworfenen und gestochenen Platte überziehen oder in Mustern für Eck- und Mittelstücke, Randleisten etc. zusammengesetzt ist. Die Vorliebe für Metallbeschläge lebt aber noch lange fort und fand Gelegenheit, sich auf den Samtbänden gerade kirchlichen Gebrauchs zu betätigen. Völlige Metallbände gehören dagegen zu den Seltenheiten. Die glänzendsten Werke sowohl in der Komposition wie in der Formgebung sind die Decken eines Pontifikale und eines Missale von Anton Eisenhoidt für den Grafen Fürstenberg nach 1590, der erstere mit Aron und den vier Kirchenvätern, der andere mit dem Passah und den vier Jahreszeiten.

Neben Setzpulten (s. o. S. 291) brauchte man als Unterlage der liturgischen Bücher besondere Polster und Kissen *(cussini)*, gelegentlich auch Buchhüllen und Schutzkästen, wie ein Evangeliar Heinrichs II. in Bamberg mit einem Lederumschlag, rotseiden überzogen, versehen ist und in einem Kasten mit grünem Seidenbezug aufbewahrt wird, das Uotaevangeliar in einem Kasten mit Goldblechbezug.

3. Die Kanontafeln mit dem Sanctus, Credo und der Konsekration, welche heute auf jedem katholischen Altar stehen, sind erst durch das Tridentinum eingeführt worden und immer sehr einfach unter Glas umrahmt worden. Wohl dadurch angeregt ist einmal, 1640 in St. Petri zu Kulmbach, in einer evangelischen Kirche eine Kupferplatte mit der kalligraphischen Gravierung der Einsetzungsworte, des Vaterunsers und des Gloria unter Noten in einem sinnig komponierten und vergoldeten Rahmen aufgestellt worden, ein seltenes, aber nachahmungswertes Gerät [1]).

Wir nennen hier sogleich die anderen Tafeln, welche an Türen oder Fenstern mit Notizen und Bekanntmachungen verschiedener Art aufgehangen wurden: Turnustafeln aus Holz mit Pergament oder Wachs überzogen und künstlerisch umrahmt, mit der Reihe der Geistlichen beschrieben, vor jedem Namen ein Loch, so dass durch einen Pflock der jeweilige Inhaber des Wochenamtes bezeichnet werden konnte; eine der ältesten mit dieser Einrichtung im Dom zu Chur, aus Buchsbaum geschnitten. — Ablasstafeln, auf welchen die im Lauf der Zeit erlangten Indulgenzen der Kirche eingegraben waren, eine messingne von der Thür der Liebfrauenkirche im Zither zu Halberstadt. — Liedertafeln mit beweglichen Nummern lassen sich in evangelischen Kirchen etwa seit Anf. 18. Jh. nachweisen. Vorher wurden die Lieder ausgerufen oder mit Kreide auf schwarze Holztäfelchen geschrieben. Im Thomasstift zu Strassburg findet sich jedoch eine Tafel von 1798 mit dem gedruckten Verzeichnis aller Liedanfänge des Gesangbuchs, vor jedem ein Loch und an Kettchen mehrere Stiftchen, mit welchen die gewählten Lieder besteckt wurden. Die Tafel hing wohl an der Kirchtür und jeder Besucher hatte sich die Lieder im Vorübergehen zu merken [2]).

III. Reliquiare.

St. Beissel, die Verehrung der Heiligen u. ihrer Reliquien in Deutschl. im Ma., Freib. 1890—92. — Ders., Kunstschätze des Aachener Kaiserdoms, M.-Gladbach 1904. — Stückelberg, Reliquien u. Reliquiare, Zürich 1896. — Ders., Gesch. der Reliquien in d. Schweiz, Zürich 1902. — W. A. Neumann, der Reliquienschatz des Hauses Braunschw.-Lüneburg, Wien 1891. — F. Bock, der Reliquienschatz zu Aachen 1860. — Ders., Karls d. Gr. Pfalzkapelle u. ihre Kunstschätze 1865. — Ders., d. heilige Köln, Lpz. 1858. — Ders., der Kunst- u. Reliquienschatz des Kölner Doms 1870. — Ders., der Schatz von St. Veit zu Prag, Mitt. K. K. C. C. XIV. 9, XV. 13. — Diehl, Gesch. d. Kirche d. hl. Maximin u. ihrer Reliquien, Trier 1886. — v. Mülverstädt, Kirchenschatz des Stifts Quedlinburg. Zs. Harzv. 1874. — Hermes, der Dom zu Halberstadt 1896. — C. Weiss, der Schatz zu Klosterneuburg, Mitt. K. K. C. C. VI. 233. — Burkhardt, der Kirchenschatz des Münsters zu Basel, Mitt. Ges. vaterl. Alt. 1867. — J. Danko, der Graner Domschatz, Gran 1880. — S. a. O. v. Falke u. H. Frauberger, deutsche Schmelzarbeiten u. andere Kunstwerke a. d. kunsth. Ausst. zu Düsseld. 1904.

1. Die Verehrung der Heiligengebeine lässt sich in ihren ersten Spuren schon in der Verfolgungszeit in den Katakomben belegen. Aber erst seit Konstantin beginnt die rohe Zerteilung und Verschickung derselben, welche besonders durch die oben berührte Vorschrift, dass jeder Altar einen Reliquieninhalt haben sollte, befördert wurde und bald trat die Sitte hinzu, Reliquien in eigenen Gefässen zur Verehrung auf dem Altare auszustellen. Für das frühe Ma. war Rom die Bezugsquelle. Ganz geschäftsmässig wurden die Katakomben ausgebeutet und nicht ohne Teilnahme kann man die zahlreichen Berichte lesen, wie deutsche Enthusiasten römische Leiber mit List, Diebstahl und Lebensgefahr an sich und über die Alpen brachten. Dann haben auch die Märtyrer der deutschen Mission, Fridolin, Kilian, Bonifatius, Ansgar, Adalbert, die grossen Bischöfe und besonders die Asketen ihre gebührende Verehrung erhalten. Als ein ergiebiges Feld

[1]) Engelhardt, ein seltenes kirchl. Gerät, chr. Kbl. 1886. 155.

[2]) K. Budde, zum Strassburger Gesangbuch, Mschr. f. Gd. u. kirchl. K. V. 225.

erwies sich das altchristliche Coemeterium, das 1155—63 als das „Marterfeld" der 11000 ursulanischen Jungfrauen ausgegraben wurde[1]). Der Küster Dietrich Aedituus von Deutz fabrizierte hierzu die nötigen Inschriften, welche von der visionären Elisabeth v. Schönau beglaubigt wurden, und die Gebeine gingen unter zum Teil ganz wilden Namen bis in den fernen Osten des Reichs. Inzwischen hatten auch die Kreuzzüge den Blick auf viel höhere Schätze eröffnet, den irdischen Nachlass Christi, seiner Mutter und seiner Umgebung. Trier rühmte sich schon im 11. Jh. den ungenähten Rock Christi zu besitzen, welcher ihm in seiner Jugend aus reiner Wolle gesponnen und mit ihm gross gewachsen sei; bald gab es deren zwanzig. Dazu kamen eine Menge von Antiquitäten, welche Jerusalempilger in gutem Glauben sammelten, Gegenstände alt- und neutestamentlicher Erinnerung, Andenken von heiligen Orten, Reliquien der welterobernden, sagenhaften Heiligen des Morgenlandes (Georg, Katharina, Margaretha, Barbara etc.). Dass hierbei massenhafter Betrug unterlief und unglaubliche Abgeschmacktheiten, wie Feuer vom Busch Mosis, Strahlen vom Stern der Weisen, Milch Mariä, Thränen, die der Herr am Grabe Lazarus geweint, in den Verkehr gebracht wurden, ist bekannt. Aus den zahlreichen Pilgerbüchern bekommt man eine Anschauung davon, was geriebene Griechen dem biederen Glaubenseifer und der Sammelwut nordischer Pilger zuzumuten wagten. Der Reliquienkult erreicht seinen Höhepunkt am Ausgang des Ma., am Vorabend und noch unter den Augen der Reformation. Friedrich der Weise war vielleicht der eifrigste und gläubigste Reliquiensammler, den es je gegeben hat. Er häufte seine Schätze im Allerheiligenstift zu Wittenberg auf. Mit ihm wetteiferte bald der Kardinal Albrecht von Magdeburg-Mainz, der im Dom zu Halle ein Heiligtum von 8133 Partikeln und 42 ganzen Körpern zusammenbrachte, woran ein Ablass von 39¼ Millionen Jahren hing[2]). Aber dieser vielgeschmähte „Abgott zu Halle" wurde vom Kardinal selbst nach und nach wieder versetzt und verkauft, die Reste nach Aschaffenburg und Mainz geführt, von wo einzelne Stücken nach Schweden gelangten. Obwohl die Reformatoren vor schimpflicher Behandlung der Reliquien warnten, ist doch bei weitem der grösste Teil der Reliquiare im Bauernkrieg und den folgenden Kriegsstürmen untergegangen oder in der Zeit der Aufklärung und der napoleonischen Stürme verschleudert worden[3]).

Immerhin sind die Trümmer des ehemaligen Bestandes noch ansehnlich genug. Die reichste und kostbarste Sammlung besitzt der Dom in Aachen; doch auch die Schatzkammer von St. Ursula in Köln, die Goldkammer des Münsters zu Essen, die Zither in Quedlinburg und Halberstadt, die Schatzkammern der Dome in Bamberg, Hildesheim, Prag, Klosterneuburg bewahren noch Reliquiare aller Art. Aus den Kirchen von Braunschweig und Lüneburg ist der „Welfenschatz" (jetzt in Wien) zusammengestellt, der Trierer Domschatz nach Lüneburg a. L., der Abtei Siegburg in die Pfarrkirche daselbst überführt worden.

Wesentliche Hilfsmittel der Forschung auf diesem Gebiet sind die Schatzverzeichnisse und Heiligtumsbücher, in denen der jeweilige Besitz aufgezeichnet, kurz beschrieben, später auch abgebildet wird. Das älteste ist das des Klosters Staffelsee von 812, welches schon eine ganze Anzahl von Reliquienschreinen namhaft macht[4]). Doch sind sie erst aus dem 14., 15. und 16. Jh. zahlreicher, darunter besonders wichtig das des Prager Doms, welches die Reliquiare „nach ihren Formen in verschiedene Rubriken teilt"[5]). Nach Erfindung der Buchdruckerkunst wurden die Verzeichnisse oft mit Holzschnitten teils auf grossen Blättern, teils in Buchform zur Reizung der Andacht unter die Massen gebracht[6]), das umfänglichste über das Hallische Heiligtum 1520 mit 234 Bildern nach Wolf Traut und Hans Cranach[7]).

---

[1]) Kraus, chr. Inschr. der Rheinl. I. 165, Klinkenberg, Studien z. Gesch. d. Kölner Märtyrerinnen, B. Jb. 88, 79.

[2]) P. Redlich, Kardinal Albrecht v. Brandenburg u. das neue Stift zu Halle, Mainz 1900.

[3]) F. Schneider, die Schatzverzeichnisse der drei Meinzer Klöster Karthause, Reichen Claren u. Altenmünster bei ihrer Aufhebung i. J. 1781, Mainz 1901.

[4]) Abgedruckt in Mon. Boica VII. 83 u. Mon. Germ. III. 166.

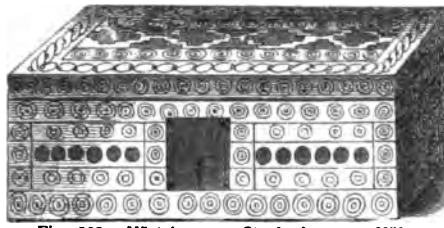
[5]) Otte, Hb. I. 186 u. Messner, Sitzungsber. Münch. A. V. I. 18.

[6]) F. Falk, die Druckkunst im Dienste der Kirche 59—79.

[7]) N. A. von Hirth, Liebhaberbibl. XIII. — G. v. Térey, Kardinal Albrecht v. Brandenburg u. das Hallesche Heiligtumsbuch, Strassb. 1892. — Flechsig, Cranachstudien, Lpz. 1900, 179.

Wie bei der Mehrzahl der Kunstaltertümer ist bei den Reliquiaren das 12. und 13. Jh. die künstlerisch fruchtbarste Zeit, wo die Mannigfaltigheit der Typen festgestellt und die Muster für alle Zukunft entworfen wurden. Die Klassifikation wird durch den Umstand sehr erschwert, dass eine ganze Reihe Gefässe ursprünglich anderer Bestimmung zu Reliquienbehältern verwandt oder umgearbeitet wurden: Kästchen, Büchsen, Gläser, Kelche, Hörner etc. Von diesen abgesehen tritt eine Gruppe von Profangefässen orientalischer Herkunft und ihrer Nachahmungen heraus. Die Hauptmasse befolgt die Sargform und zwar in Nachahmung kirchlicher Bauten. Eine sehr grosse Gruppe ergeht sich in Bildung der durch die betreffende Reliquie bezeichneten Körperteile, Köpfe, Arme, Füsse, Attribute etc. Dann folgen Schaugefässe (Monstranzen), zuletzt Kleinode mannigfacher oder unbestimmter Form.

1. Profangefässe sind die meisten Kasten und Schachteln, in denen Reliquien aus dem Morgenlande oder aus Italien überführt wurden. Man hat hierzu alle möglichen Formen benutzt, wie sie, für den häuslichen Gebrauch gearbeitet, gerade zu haben waren, daher man sie in dieser Beschränkung auch Originalgefässe genannt hat. Es sind da zuerst Kästchen (*capsulae, arculae, ladulae, scriniola*, in den Inventaren oft mit dem Beiwort *transmarinus, persicus, orientalis* näher bestimmt), mit Klappdeckel von mässiger Grösse aus edlem Holz und mit Beinplatten belegt (Fig. 303). Das Ornament — aneinandergereihte Kreise, Schleifen, Rauten, Teppichmuster, leicht mit dem Griffel eingegraben und rot gefärbt — gestattet die Heimat derselben im Osten, in Persien, Arabien, Indien zu suchen.


Fig. 303. Kästchen aus St. Andreas zu Köln.

Beispiele in Xanten, Werden, Köln, Kranenburg u. a. O. Dies wird näher belegt durch griechische oder arabische Inschriften, durch die Darstellung eines indischen Fürsten mit seinen Frauen im Dom zu Würzburg. Andere sind Holzkästchen, mit Furnier oder Seidenstoffen überzogen, andere haben gewölbte oder abgewalmte Dachdeckel.

Dieser Art ist das „Runenkästchen", aus Gandersheim in das Museum zu Braunschweig gelangt, an dem in eine Bronzefassung Wallrosstafeln mit phantastischen Tieren eingelassen sind, mit Runeninschrift am Boden, die nach Stephans lauten soll: *Urit Nethii Sighyor Aeli in Mungpaelyo Gaelica* = Nethii machte dies für den Herrn Aeli (Eligius, gest. 658) zu Montpellier in Gallien. Dieselbe Symbolik auch an einem irischen Kasten, 8. Jh., in Werden. So sind auch mehrfach deutsche Arbeiten, mit Kupferblech und rohen Emailen oder Elfenbeinen überzogen, offenbar profaner Herkunft (Exemplare im Kunstgew. Mus. zu Köln, im Zither zu Quedlinburg etc.) und in St. Ursula zu Köln ist ein Toilettekästchen mit Liebesszenen des 14. Jh. als Reliquiar der Stiftsheiligen, in Ranis ein Kästchen mit Lederpunzung und der Inschrift: *dir to leve*, offenbar eine Brautgabe, erhalten.

Der orientalische Dekor wiederholt sich auch an einer Reihe runder Elfenbeinbüchsen (*capsae, pyxides*) mit kegelförmigem Dach, die aus dem unteren Teil eines Elefantenzahnes gearbeitet sind und teilweise noch Spuren von Henkeln zu Aufhängen an einer Stange über dem Altar tragen, so eine Büchse mit arabi-

scher Inschrift des 8. Jh. in St. Gereon zu Köln (Fig. 304), eine ägyptische im Museum zu Wiesbaden; andere zeigen antike Bilderreihen (im Dom zu Xanten, im Münzkabinet zu Wien), andere altchristliche Cyklen, wie die aus einem moselanischen Dorfe in das Museum nach Berlin gelangte, mit vollendet schönem Hochrelief etwa des 4. Jh.[1]). Auch diese zu mancherlei anderen kirchlichen Zwecken — als Ölgefässe, Hostiendosen u. dergl. — benutzten Büchsen waren ursprünglich Schmuckkästen und auch sie sind noch im hohen Ma. nachgeahmt worden, wie Arbeiten des 12. und 13. Jh. im Dom zu Halberstadt, im Museum zu Darmstadt beweisen.



Fig. 304. Büchse in St. Gereon zu Köln.

Hierher sind auch die Taschenreliquiare zu rechnen, den kleinen Hand- und Gürteltäschchen nachgebildet, die man auf alten Abbildungen sieht und in denen begreiflicher Weise ebenfalls Reliquien importiert wurden. Allerdings liegen dafür nur ungemein frühzeitige, einheimische Nachbildungen vor, das oben eingehend gewürdigte Täschchen Wittekinds aus Enger in Berlin und die ebenfalls taschenförmige Willibrordiarchi im Münsterschatz zu Essen aus 8. und 9. Jh. Aus späterer Zeit haben sich jedoch mehrfach seidene Täschchen, teilweise noch mit Quasten und Zügen, auch gestickte in Kirchenschätzen (zu Quedlinburg, Brandenburg, St. Gereon in Köln, St. Stephan zu Mainz) erhalten. Eine gestickte Almosentasche (aumonière), 14. Jh., in St. Viktor zu Xanten.

2. Schreine und Särge (*capsa, kafs, kefs, scrinium, feretrum*) in Form von Bauwerken sind die grösseren Kisten, in denen ganze Leiber geborgen wurden. Sie sind von Holz, mit Metallblech überkleidet, die Seitenwände in Rundbogenarkaden gegliedert und mit Giebeldach versehen. Wann die Form zuerst ausgeprägt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Zweifellos liegen starke Erinnerungen an die altchristliche Sarkophagbildnerei vor. Schon ein Reliquiar in Reichenau-Oberzell, aus karolingisch-ottonischer Zeit, zeigt die fragliche Gliederung der Wände und des Daches, in den Blenden getriebene Brustbilder von Aposteln, Pilaster und Zwickel mit Filigran und Steinen bedeckt. Das Schema beherrscht nun noch jene glänzenden Produktionen, welche ca. 1150—1270 vornehmlich aus niederrheinischen Werkstätten hervorgingen. Einteilung und Aufbau werden in gewissen Grenzen variiert und bereichert, die Architektur deutlicher betont, Sockel und Satteldach springen stärker hervor. Die Pilaster werden durch Säulchen, auch doppelte, ersetzt, das Dach in Rechteckfelder mit Szenen, Pässen oder Medaillons geteilt, gelegentlich mit rundem (Ursulaschrein in Köln) oder spitzem Quergiebel (Honoratusschrein in Siegburg) versehen, auf dem First und den Schenkeln ein durch (Ananas- oder Kristall-) Knäufe unterbrochener Kamm aufgelegt. Der figürliche Schmuck ist wesentlich in Treibarbeit ausgeführt, an den Langseiten sitzende oder stehende Apostel, an den Giebelseiten Maria und der Heilige, dem der Schrein gehört, auf den Dachfeldern die Legende derselben oder

[1]) A. Schultz. Arch. 275. — O. Crämer, im chr. Kbl. 1895, 13. — Hahn, fünf Elfenbeingefässe des frühesten Ma., Hannov. 1862.

biblische Szenen. Von ganz besonderem Reize ist die farbige Inkrustation mit Emailen. Die Stege, Leisten, Sockel und Gesimse, die Pilaster und selbst die Säulchen werden mit Schmelzmalerei auf kleinen, aneinandergereihten, manchmal durch Steine unterbrochenen Plättchen überzogen.

Das älteste Beispiel ist der bis auf die steifen Apostel und die Emailpilaster ganz erneuerte Victorschrein in Xanten 1129, das nächste dann, sogleich das nahezu schönste, der Heribertsschrein in Deutz um 1150. Hier verkörpern 12 Apostel auf den Rechtecknischen der Langseite in getriebener Arbeit und 14 Propheten auf den Trennungsstegen in Email das apostolische Symbol, auf dem Deckel in zwölf emaillierten Rundmedaillons das Leben des hl. Heribert. Zeitlich und formell stehen ihm nahe der Schrein Karls d. Gr. in Aachen (Fig. 305) mit Arkaden auf Doppelsäulchen, darin sechzehn tronende Könige, auf dem Dach acht Szenen aus dem Leben des Kaisers (zwischen 1166 und 1215) und der durch Höhe (1.31 m) und Steinschmuck berühmteste der hl. Dreikönige in Köln, völlig in Form einer Basilika mit Seitenschiffen aufgebaut (zwischen 1167—91), der schon genannte Ursulakasten und der Albinusschrein in der Schnurgasse um 1200 mit Emailarkaden und ebenso der Maurinusschrein mit Marter der Apostel auf dem Deckel in Silber gedrückt. In Kleinigkeiten weichen die Schreine der Siegburger Fabrik ab, der des Honoratus, Benignus, Andreas, Mauritius, der prächtige, leider der Figuren beraubte Annoschrein von 1182 (s. Fig. 196) und fast eine Kopie desselben der Suitbertusschrein in Kaiserswerth um 1264. Aus dem 13. Jh. seien noch der der vier grossen Reliquien in Aachen nach 1220 und die Limusiner kleinen Schreine in Gerresheim, Siegburg, Clarholz genannt. Zwei den älteren rheinischen nahestehende bewahrt der Dom zu Hildesheim, des Epiphanius und Godehard, noch 12. Jh.

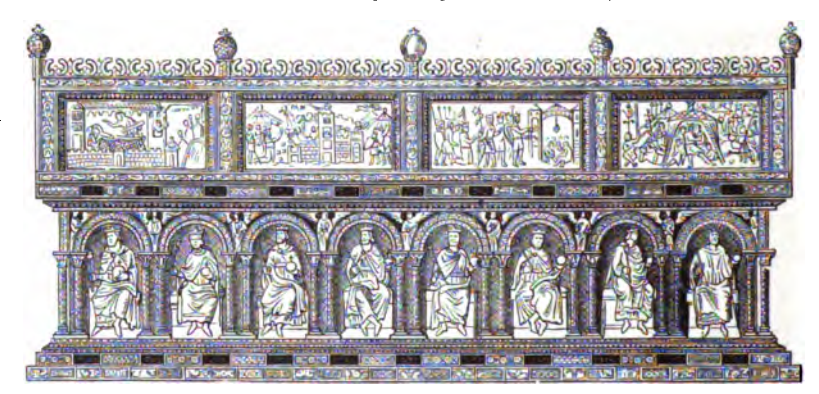


Fig. 305. Karlsschrein in Aachen.

Im Verlauf des 13. Jh. verliert sich zunächst das Email, und die Treibarbeit beherrscht das Feld, dazu dringen im 14. Jh. die gotischen Architekturformen mit geschuppten Dächern, Strebepfeilern, Wimpergen und Fialen ein, wofür Westfalen die zahlreichsten Beispiele bietet (Prudentiakasten in Beckum, der Reginaschrein im Dom zu Osnabrück, der Patroklusschrein aus Soest im Mus. Berlin 1313 von Meister Siegefrid). Das geistvollste Werk dieser Art ist der Sarg der hl. Elisabeth in Marburg um 1300, basilikal entworfen, mit Querschiff und je sechs Quergiebelchen, darunter Christus, Maria und die Apostel, auf dem Dach das Leben der Heiligen in acht Szenen, reiche Firstkämme und Knäufe, noch mässiges Email und eine Unzahl Steine, die meisten 1810 von den Franzosen ausgebrochen. Bei späteren Werken geht dann auch der Figurenschmuck zurück und die treue Kopie der gotischen Kirche mit durchbrochenen Masswerkfenstern tritt zu tage (Cordulaschrein in Osnabrück, 15. Jh., zwei dergleichen in St. Johann das.), doch kommen auch noch reich figurierte Schreine vor, des hl. Cosmas und Damian in St. Michael

zu München, 1648 aus dem Dom zu Lübeck übertragen, von 1400, mit vielen Standfiguren in Relief und der Machabäischen Brüder in St. Andreas zu Köln um 1505 mit 44 figurenreichen Szenen, typologisch die Passion Christi und die Marter der Brüder darstellend. Andere berühmte Särge, wie der des hl. Sebald in Nürnberg von 1394, sind nur mit gepresstem Blech beschlagen. Wieder andere sind ohne Metallbezug, die Holzarchitektur wie bei Altaraufsätzen bemalt und vergoldet, die Felder mit Gemälden ausgefüllt (in der Pfarrkirche zu Strälen, im Dom zu Fritzlar 15. Jh., in Klosterneuburg), der prächtigste im Johanisspital zu Brügge, 1489 von Hans Memling mit der Legende der hl. Ursula bemalt. Die Renaissance- und barocken Schreine erneuern das romanische Schema in der Formsprache ihrer Zeit. Durch vorzügliche Treibarbeiten (Freifiguren der Apostel zwischen Balustersäulen), zahlreiche kleine Gussfiguren von Heiligen und feines Ornament zeichnet sich der Liboriusschrein im Dom zu Osnabrück von 1577 aus, mit Knorpelornament ein solcher in Freckenhorst 1669.

Da die Schreine bei Prozessionen mit den anderen Heiligtümern umgetragen wurden und werden, so ist z. B. der Liboriusschrein gleich auf einer Bahre befestigt, deren Arme man aber abgesägt hat. Eine vollständige Bahre hat sich dagegen zu einem kleinen Schrein der Regina in Rhynern von 1457 erhalten und es mag hierzu gleich erwähnt werden, dass vereinzelt Särge und Ostensore auf den Schultern von Diakonen vorkommen, ein Sarg der hl. Anna im Dom zu Trier 14. Jh., ein Ostensor in St. Kunibert zu Köln 15. Jh. und ein auf Säulen ruhender Sarg in Aachen 14. Jh., neben dem Engel, Lanzenträger und Bischöfe schreiten.

3. Kuppelreliquiare (turres), welche die Form eines Centralbaues nachahmen, sind ganz offenbar byzantinischen Ursprungs und in Deutschland nie ganz heimisch geworden. Unbezweifelt griechischer Herkunft ist das Anastasiusreliquiar zu Aachen 12. Jh. Umstritten, aber wohl rheinisch[1]) aus dem 12. Jh. ist die fünfstöckige Elfenbeinturris im Mus. zu Darmstadt, aus Köln stammend, wie die beiden kleineren ebenda, die eine ebenfalls beinern, die andere emailliert und das merkwürdige „Frontale“ der Stiftskirche zu Fritzlar, meist mit ungemein steifen Apostelreihen. Zweifellos rheinisch ist die unten kreuzförmige, oben dreizehneckige Turris im Welfenschatz und die ähnliche im S. Kens Mus. zu London. Eine sechseckige und dreigeschossige im Dom zu Hildesheim 14. Jh., eine spätgotische, mehrgeschossige mit Helm im Münster zu Essen.

Unter den mannigfaltigen Reliquienträgern, welche nur einzelne kleinere Partikeln aufzunehmen bestimmt waren, sind die anmutigsten die Figuren der Heiligen selbst (*imagines, bilde*), meist in Silber- oder vergoldetem Kupferblech getrieben. Die Partikel wurde in einem Schreinchen der Rückseite oder des Sockels oder unter einem Kristallglas (*beryllus, Brille*) auf der Brust verschlossen, in einem Kästchen oder frei in der Hand getragen. Im Münster zu Essen wird eine Madonna aus Goldblech aus der Zeit Ottos II. bewahrt, eine silbergetriebene Madonna auf prächtigem Thron im Dom zu Osnabrück, ein Kilian im Dom zu Paderborn, eine Elfenbeinmadonna im Dom zu Prag u. a. m. Auch Gruppenbilder, wie Ölberge und Kalvarienberge dienten als Reliquiare. Recht sinnig ist an einem Simeonsreliquiar im Münster zu Aachen die Darbringung Christi im Tempel dargestellt: Simeon hält von der einen Seite das Kind über einen Säulenaltar, Maria bringt von der anderen Seite zwei Tauben dar. Ein Prachtstück von unvergleichlichem

[1]) H. Semper, über rheinische Elfenbeine und Beinarbeiten des 11. u. 12. Jh., Zs. chr. K. IX. 259.

Wert, das „goldene Rössel“ in Altötting, ist allerdings französischer Herkunft. Auf einer von Pfeilern getragenen, von zwei Treppen flankierten Bühne sitzt die Madonna in einer Laube, vor ihr knien Barbara und die beiden Johannes, etwas tiefer König Karl VI. vor einem Betpult, ihm gegenüber hält ein Ritter den Helm, unten ein Knappe das aufgezäumte Ross. Das Stück wurde 1404 dem König von seiner Gemahlin zum Geschenk gemacht und ist in vergoldetem Silber gearbeitet, die Figuren mit Maleremail überzogen und die Laube mit zahllosen Perlen besetzt.

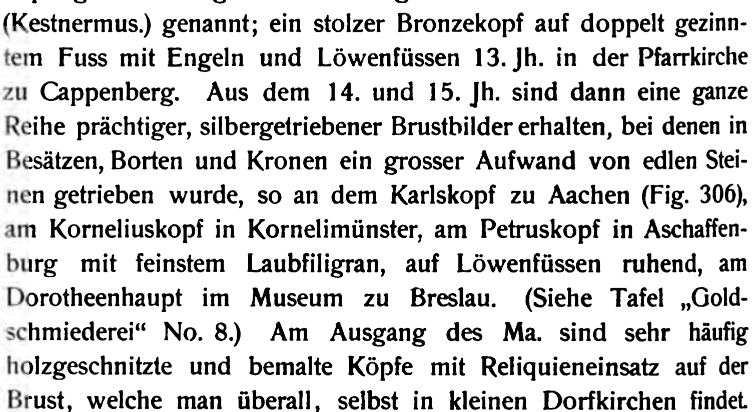


Fig. 306. Karlskopf in Aachen.

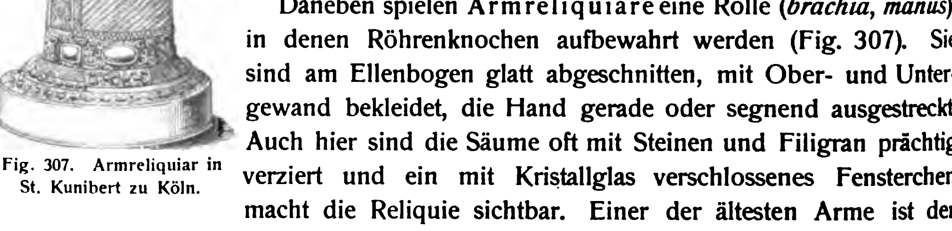
Viel häufiger waren indes einzelne Körperteile. Zur Aufbewahrung von Schädeln oder Teilen derselben arbeitete man Köpfe (*capita, pectorales, hermae, houbet*) oder vielfach Brustbilder, meist in Lebensgrösse, die unten glatt abgeschnitten oder auf durchbrochenen Fuss, Löwenfüsse u. dergl. gestellt wurden. Die steife und archaische Art der Modellierung hat es veranlasst, einige derselben dem 10. und 11. Jh. zuzuschreiben, tatsächlich dürften sie erst im 13. Jh. üblich geworden sein. Als älteste werden ein Candidskopf in St. Maurice in Wallis (10. Jh.), ein Kopf aus St. Lamberti zu Münster in Sigmaringen, ein Cyriakshaupt aus Holz zu Altdorf im Elsass und ein Johannishaupt in Kupferguss mit eingesetzten Glasaugen aus Fischbeck in Hannover



Fig. 307. Armreliquiar in St. Kunibert zu Köln.



(Kestnermus.) genannt; ein stolzer Bronzekopf auf doppelt gezinntem Fuss mit Engeln und Löwenfüssen 13. Jh. in der Pfarrkirche zu Cappenberg. Aus dem 14. und 15. Jh. sind dann eine ganze Reihe prächtiger, silbergetriebener Brustbilder erhalten, bei denen in Besätzen, Borten und Kronen ein grosser Aufwand von edlen Steinen getrieben wurde, so an dem Karlskopf zu Aachen (Fig. 306), am Korneliuskopf in Kornelimünster, am Petruskopf in Aschaffenburg mit feinstem Laubfiligran, auf Löwenfüssen ruhend, am Dorotheenhaupt im Museum zu Breslau. (Siehe Tafel „Goldschmiederei“ No. 8.) Am Ausgang des Ma. sind sehr häufig holzgeschnitzte und bemalte Köpfe mit Reliquieneinsatz auf der Brust, welche man überall, selbst in kleinen Dorfkirchen findet.



Daneben spielen Armreliquiare eine Rolle (***brachia, manus***), in denen Röhrenknochen aufbewahrt werden (Fig. 307). Sie sind am Ellenbogen glatt abgeschnitten, mit Ober- und Untergewand bekleidet, die Hand gerade oder segnend ausgestreckt. Auch hier sind die Säume oft mit Steinen und Filigran prächtig verziert und ein mit Kristallglas verschlossenes Fensterchen macht die Reliquie sichtbar. Einer der ältesten Arme ist der des Blasius im Welfenschatz aus dem 11. Jh., dessen Finger allmählich mit 15 Votivringen besteckt sind. Manchmal hält die Hand das Attribut des betreffenden Heiligen, wie der Sigismundsarm im Welfenschatz eine Lilie, der Bartholomäusarm ein Messer.

Fussreliquiare werden seltener genannt. Erwähnung verdient der Egbert-

schrein in Trier, ein Tragaltar des hl. Andreas, auf welchen ein Fuss auf Goldblech aufgesetzt ist. Noch seltener sind Finger, von denen nur einer des Matthäus im Dom zu Eichstädt, byzantinische Arbeit Ende 12. Jh., mit Filigran und Email erwähnt wird. Dagegen sind Schädel und Knochen ganz offen in einer Metallfassung in spätgotischer Zeit und namentlich im Barock ausgestellt worden. Andererseits hat man Reliquien in Form der den Heiligen eigentümlichen Attribute gefasst, solche der hl. Margarethe in einem Drachen, der Ursula in einem Pfeil, Schiffchen etc.



Fig. 308. Reliquienhorn in St. Severin zu Köln.

Einzigartig ist das Horn des hl. Blasius im Welfenschatz, ein ausgehöhlter Elefantenzahn mit Jagdszenen, einheimisch-afrikanische Negerschnitzerei. Aber wie dieses, so sind auch die anderen Reliquienhörner meist orientalischer und profaner Herkunft, Jagdhörner, die durch Schenkung, Handel oder als Beutestücke von Kreuzfahrern nach Deutschland gelangt und nach dem Tode ihrer Träger an Kirchen gestiftet waren, so das Jagdhorn Karls d. Gr. in Aachen, andere teilweise mit arabischen Inschriften im Dom zu Prag, in der Ambraser Sammlung zu Wien, drei im Kunstgew. Mus. Berlin, drei im Mus. zu Braunschweig, das Jagdhorn Heinrichs des Löwen im Dom das. Ein Auerhorn mit Beschlägen, Deckel und Füssen im Dom zu Hildesheim, ein Büffelhorn in St. Severin zu Köln (Fig. 308), zu Korneliemünster etc.[1]).

5. Tafeln (*tabulae*) sind griechische Erfindung und mehrfach durch Kreuzfahrer eingeführt worden. Sie empfahlen sich als Sammelgefässe für mehrere Reliquien und liessen sich als Schaugefässe bequem und passend auf dem Retabel aufstellen, daher sie gern mit Flügeln versehen wurden und wahrscheinlich auch die Entstehung der Flügelaltäre beeinflusst haben.

In erster Linie ist eine viereckige Tafel des Theodolfus Abbas im Dom zu Halberstadt zu nennen, welche in der Mitte Reliquien Christi, in zwölf umgebenden, runden Löchern solche der Apostel trägt, die Ränder mit Steinen, Gemmen und Filigran besetzt, angeblich Schenkung des B. Arnulf (996—1023). Eine andere Tafel mit einer Kreuzpartikel, umgeben von Emailmedaillons in Donauwörth, wurde 1036 von einem Grafen Mangolt aus dem Osten mitgebracht; am bekanntesten ist aber die Staurothek der Kaiser Constantin VII. und Romanus II., jetzt in Limburg (s. o. S. 337) und die beiden Nachahmungen von 1207 zu St. Matthias in Tier und von 1220 zu Mettlach, bei denen um das Kreuzreliquiar kleine, in Mettlach mit Emailplättchen verschliessbare Rundlöcher für andere Reliquien angebracht und Seitenflügel mit Figuren angesetzt sind. Auch das Kreuzreliquiar im Kölner Domschatz ist mit den Silberfigürchen der Flügel griechischer Herkunft, Fassung und Fuss aber deutsche Arbeit Anf. 13. Jh. Byzantinisch ist auch die Demetriustafel im Welfenschatz und das Buchreliquiar Heinrichs II. in München (reiche Kapelle). Die mehrfach erwähnten viereckigen oder runden Täfelchen (rotulae) auf einem Kelchfuss bilden dann den Übergang zu den Ostensoren. Doch hat sich daneben die Tafelform mit kleineren Rechteckfächern noch bis ins Barock erhalten und derartige Sammelreliquiare, manchmal in schönen geschnitzten Laubrahmen, öfters aber ganz roh mit Dutzenden von Schädeln angefüllt sind zahlreich wie Wandschränkchen aufgehangen (Dom und St. Gereon in Köln, Jesuitenkirche zu Paderborn etc.), zwei giebelförmige Tafeln mit 50 Fächern aus dem 14. Jh. in Gräfrath.

[1]) F. Bock, über den Gebrauch geschnitzter Elfenbeinhörner im Ma., Mitt. Kunstd. d. östr. Kaiserst. II. 127.

Auch die Kusstäfelchen, Pacems (*oscula pacis, osculatoria, pacificalia*) sind vielfach mit Reliquien gefüllt. Sie wurden und werden den Gläubigen vor der Kommunion während des Agnus Dei zum Kuss dargereicht und sollten deshalb glatt sein. Derart ist ein byzantinisches, 12. Jh., im Zither zu Halberstadt aus rotem Marmor und in Form eines griechischen Kreuzes mit der Kreuzigung einerseits, dem Rex gloriae andererseits in Email. Die erhaltenen spätgotischen sind jedoch mit Reliefs in Elfenbein, Holz oder Silberguss geschmückt, darüber zum Schutz eine Kristallscheibe, reich umrahmt, mit einer Handhabe hinten oder auf einem Kelchfuss; zierliches Exemplar mit Anbetung der Dreikönige in St. Gereon zu Köln (Fig. 309). Die neueren noch in Gebrauch befindlichen sind glatte Gold- oder Silbertafeln mit leichten Gravierungen, die vor jedem Kuss abgewischt werden.



Fig. 309. Kusstäfelchen in St. Geron zu Köln.

5. Schaugefässe (*monstrantia, ostensoria*) sind schliesslich alle Reliquiare, bei denen die Partikeln unter Glas sichtbar werden, vor allem die oben genannten Tafeln. Der Name haftet aber vorzugsweise an jenen Gefässen, welche bei grossen Festen den Massen von der Reliquienkanzel herab gezeigt wurden. Lehrreich ist in dieser Hinsicht ein Sakrarium der Kreuzkirche in Augsburg, ein Dose, 1205 für eine blutige Hostie geweiht, aus welcher 1346 rücksichtslos ein Stück ausgeschnitten wurde, um ein Fensterchen anbringen zu können. Im 14. Jh. ist dann jene Form ausgebildet worden, welche wir schon bei der Hostienmonstanz kennen lernten, wobei ein Metallzylinder von einer gotischen Architektur umgeben und auf einen Kelchfuss gestellt wurde. Wie bei allen der Kleingotik einmal ausgelieferten Gerätformen verläuft die Entwicklung in zunehmender Zierlichkeit und es kommen alle Formen vom einfachen Türmchen bis zum überladensten Prachttabernakel neben- und nacheinander vor. Das Glas ist nicht immer zylinder-, sondern oft auch rund-schalenförmig und neben den einteiligen werden auch zwei- und dreifaltige Ostensore genannt (Fig. 310). Sonst kommen auch liegende Zylinder auf Fussgestellen vor.



Fig. 310. Ostensor in St. Martin zu Köln.

6. Kleinodien (*cleinat*). Unter diesem Sammeltitel fassen die Reliquiare eine unübersehbare Masse von Behältern meist profaner Herkunft zusammen, die in allen möglichen Formen und Materialen gearbeitet, oft durch Altertum oder Kunstwert heilig, in ihrer Eigenschaft als Reliquienträger am besten vor Zerstörung geschützt wurden. Denn die Kirche des Ma. hatte glücklicherweise den „grossen Magen“, dass sie dankbar annahm, was des Aufhebens wert war und Gefässe, welche sich sonst nicht gebrauchen liessen, wurden dann gewöhnlich mit Reliquien gefüllt. So die mancherlei Trinkgefässe, voran die Hedwigsbecher aus grünem Glas mit ausgeschliffenen Ornamenten, Adlern, Fischen, Löwen, Greifen, von denen

bisher sieben nachgewiesen sind, im Museum zu Breslau, Berlin, Amsterdam, Krakau, Nürnberg, im Dom zu Halberstadt und Minden. Sie weisen in der Art des Ornaments und der Färbung des Glases auf eine Fabrik und auf die Entstehung Anf. 13. Jh. hin und sind teilweise mit gotischen Füssen und Metallmontierungen versehen. Ferner die Trinkgefässe, z. B. des hl. Ulrich in Melk, eine Kürbisschale in Silber gefasst, des hl. Heribert in Deutz aus Holz auf spätgotischem Ständer, des hl. Lutwin in Mettlach, eine Kokusschale auf silbernen Adlerfängen, die Trinkschale Wittukinds aus grünem Marmor, in vergoldetem Kupfer gefasst, mit Fuss, darauf ein maurisch ornamentiertes Silberplättchen und die witzige Umschrift *„munere tam claro ditat nos Africa raro"*, ferner der Pokal Heinrichs II. in der reichen Kapelle zu München, der Apolloniabecher in Herzogenburg, die grünglasige Ölflasche der hl. Katharina in Gräfrath und die Abendmahlskanne mit einem Rest des Tischtuchs im Domschatz zu Prag. Ebenso wurden natürlich liturgische, ausser Gebrauch gekommene Gefässe, wie Speisekelche und Columbarien zu Reliquienhaltern umgearbeitet.


Fig. 311. Agraffe zu Aachen.

Neben den Gefässen sind es besonders die Agraffen (Fig. 311) *(monile, morsus, fibula, pectorale)*, welche aus profanem Besitz geerbt von kirchlichen Würdenträgern weitergetragen oder den Brustbildern von Heiligen umgehängt oder als selbständige Reliquiare verehrt wurden. Ausserdem erfreuten sich Straussenеier (ova strutionum) einer grossen, symbolischen Beliebtheit; man sah sie als Beweise des Auferstehungsglaubens an, weshalb sie in der Osterfeier genannt und verwandt wurden und benutzte sie, die von heimkehrenden Pilgern gewiss nur als Kuriositäten gesammelt worden waren, gern als Reliquienbehälter mit metallischem Fuss und Deckel, dergleichen zwei noch im Zither zu Halberstadt.

Wie es noch bis in die Gegenwart üblich war, Kriegstrophäen, Waffen, Fahnen und sonstige Erinnerungen an Helden oder gefallene Söhne der Gemeinde in der Kirche aufzuhängen, so sind solche Stücke schon frühzeitig teils an Stelle von Geldeswert, teils aus Devotion übermacht worden und haben dann teilweise, wenigstens im Volksglauben, das Ansehen von Reliquien erhalten; so mehrfach die Schwerter späterer Heiliger oder doch ihnen zugeschrieben, das des hl. Wenzel im Dom zu Prag und dessen Topfhelm, ebenda das des hl. Stephan, im Münster zu Essen ein Schwert, womit Cosmas und Damian enthauptet worden sein sollen, in St. Georg zu Köln das des ritterlichen Heiligen und im Dom daselbst ein kurfürstliches Ceremonialschwert. Der Dom in Bamberg bewahrt Mantel und Rock Kaiser Heinrichs II., Chormantel und Tunika Kunigundens, letztere

namentlich hochverehrt, da sie Gebärenden heilsam war und gegen eine Taxe ausgeliehen wurde. Ebenda Lanze, Schwert und Krone Heinrichs. Endlich ist noch der reinen Kuriositäten zu gedenken, welche man „Wunders halber" da und dort bewahrt, ausgegrabene Knochen vorgeschichtlicher Tiere in St. Kilian zu Heilbronn, Alpirsbach, Halberstadt, Braunschweig; Walfischrippen mehrfach in nordischen Kirchen, Schildkrötenschalen in Merseburg und Brandenburg, eine Alraunwurzel in St. Blasien zu Nordhausen, einen Meteorstein in Ensisheim, einen ausgestopften Haifisch in St. Nikolai zu Stralsund.

Hierher ist schliesslich auch die Sitte zu rechnen, dass mehrfach Leonhardskirchen, z. B. in Höllein bei Gurk, in den Schlanitzen und auf dem Berge bei Brixen mit einer Kette, dem Symbol dieses Heiligen, aussen umschlossen wurden.

IV. Prozessions- und Andachtsgeräte.

Zu dem ma. geprägten Gottesdienst gehören häufige Umgänge und Prozessionen in- und ausserhalb der Kirche, Flurzüge und Wallfahrten, und diese gaben Anlass, das Inventar mit neuen Stücken praktischen Gebrauchs oder frommer Erinnerung zu bereichern. Von den Vortragekreuzen, Tragleuchtern und Bahren ist schon die Rede gewesen. Es bleiben noch die Fahnen, Baldachine und Stäbe zu besprechen, einige Andachtsstätten und kleinere Sachen, die mit dem Prozessions- und Wallfahrtswesen in Verbindung stehen.

1. Fahnen (*vexilla*)[1]) waren schon in der alten Kirche gebräuchlich und wurden nach Form und Bedeutung auf das Siegeszeichen (*Labarum*) Constantins zurückgeführt. Darnach sind als liturgisch zulässig nur Wimpelfahnen erklärt worden, bei denen das unten dreispitzig endende Tuch an einer Querstange hängt. Das Fahnentuch war in einzelnen Fällen orientalisches Seidengewebe, gewöhnlich aber besticktes oder bemaltes Leinen.

Zwei grünbrokatene bestickte Fahnen brachte B. Konrad 1205 aus dem Orient nach Halberstadt, die im 14. Jh. auf einen gemusterten italienischen Brokat geheftet wurden, eine andere byzantinischer Herkunft in der ehem. Sammlung des Prinzen Karl v. Preussen. Dann sind mehrere erst aus Ende 15. Jh. erhalten, in Fröndenberg eine doppelseitig bemalte, in Lüne zwei in Farben und Gold bestickte, im Dom zu Osnabrück drei reliefbestickte, eine dergleichen im Märk. Mus. Berlin, zwei bemalte aus Penig in Dresden, in Erfurt die Ratsfahne von 1500, prächtig mit Wappen und Figuren (Maria, 12 Apostel, 6 Altväter) bestickt[2]). Für das Stift Essen hat Barthel Bruyn 1525 „drei seidene karmesinfarb Fahnen mit bylden gemalt und myt goldn blomen oberguylt". Dass aber trotzdem auch die Form der Kriegsfahne, wobei das Tuch gleich an die Stange angeschlagen wird, vorkam, belegt ein von Schnütgen bekannt gemachtes Exemplar[3]) aus rotem Damast, viereckig mit Zipfel, in der Mitte ein Ostensor aus weisser Seide, darin ein Lamm in opus anglicum. Eine Blutfahne mit den Wunden Christi, wie man sie am Fronleichnam brauchte, von Dürer bemalt, im Germ. Mus.

2. Baldachine[4]) (von *Baldacco* = Bagdad, sonst auch *mappula, himmel*) kennt schon Durandus als Tücher, die an vier Stäben über dem Priester getragen wurden, mit Figuren bemalt und mit den vier Evangelistenzeichen auf den Stäben. Und diese einfache Form findet sich — die Denkmale selbst fehlen — auch in Miniaturen angedeutet, nur dass zwischen den Stäben eine gefranste oder gezaddelte Borte eingefügt wurde. Die Einführung des Fronleichnamsfestes, wobei

[1]) F. Bock, Lit. Gewänder III. 209—22.

[2]) Die Ratsfahne im Dom zu Erfurt, Zs. chr. K. VII. 206.

[3]) Alte Fahne mit Zipfel, Zs. chr. K. XV. 64.

[4]) F. Bock, der Baldachin in s. Ursprung, s. Form u. Bedeutung, Org. chr. K. 1869 No. 19—23. — Ders., lit. Gew. III. 186—192.

die Monstranz unter dem „Himmel“ getragen wurde, brachte dieses Stück in allgemeinen Gebrauch. Später wird der Traghimmel über einen festen, leichten Holzrahmen gespannt und manchmal ein verschwenderischer Aufwand getrieben, Die erhaltenen Beispiele sind aber nur geringer Art, im Germ. Mus. drei leinenbemalte.

3. Stäbe (*baculi*) trugen wie heute bei Prozessionen die Vorsänger, so auch im frühen Ma. schon die Chorbischöfe und Bruderschaftsführer als Takt- und Dirigierstäbe. Sehr lehrreich ist in dieser Hinsicht ein silberbeschlagener Stab des Kölner Doms von 1178, der inschriftlich für den Gebrauch des Praecentors oder Sangmeisters an hohen Festen bestimmt war, oben in einen Dreizack auslaufend, worauf im 14. Jh. eine silbergegossene Anbetung der drei Könige gesetzt wurde. Ein anderer mit Adler im Dom zu Aachen, mit Figürchen in Hildesheim und Osnabrück. Hölzerne bemalte Wallfahrtsstäbe mit Heiligen, ganz nach Art der Tragleuchter gefertigt, sind überall noch häufig anzutreffen.

4. Palmesel[1]) wurden zu grosser Freude des Volkes bei der Prozession am Palmsonntag durch die Strassen gezogen. Die Sitte ist schon in der Vita Ulrichs v. Augsburg, gest. 973, bezeugt und hat sich vereinzelt bis in die neuere Zeit erhalten. Die Einrichtung ist immer so, dass auf einem mit Rädern versehenen Fussbrett das schreitende Tier steht, darauf Christus mit segnender Hand, in der Linken den Zügel, sitzt, wie man es auf Einzugsbildern zu sehen gewohnt war. Die Gruppe ist aus Holz geschnitzt und bemalt, gewöhnlich von mässiger Kunst. Aber in Ulm liess man einen solchen durch Jörg Syrlin herstellen und in Konstanz wurde 1523 dem Bildhauer befohlen *„den Esel wiederum haim zu nehmen und ihn bass und formlicher zuzurichten.“* Im Münster zu Überlingen trägt Christus rote Samtschuhe. Spätgotische Esel sind nicht selten, zwei derselben im Alt. Mus. Basel, drei im Germ. Mus., zwei in Breslau, einer aus St. Columba, den der Totengräber zu ziehen hatte, andere in der Sammlung Schnütgen (Fig. 312) u. a. m.



Fig. 312. Palmesel.
Sammlung Schnütgen in Köln.

Die Stätten, welche neben den Gnadenbildern, Altären, Reliquien, wundertätigen Figuren und Partikeln dazu dienten, die Andacht von Wallfahrern zu ermuntern und anzuziehen, sind fast immer gleicher Art, bildliche Darstellungen der Heils-, besonders der Passionsgeschichte, und ganz naive, kunstlose Versuche derart bewähren noch in der Gegenwart ihre Zugkraft innerhalb katholischer Frömmigkeit. Im einzelnen lassen sich etwa folgende Typen derselben unterscheiden.

1. Stationen waren die durch biblische oder legendarische Erzählungen be-

[1]) R v. Strele, der Palmesel, Zschr. d. d. u. ö. Alpenver. XXVIII (1897) 136.

zeichneten Ruhepunkte des Leidenszuges von Pilatus' Haus bis nach Golgatha. Im späteren Ma. nannte man in Jerusalem deren sieben. Durch die Pilger — der Dominikaner Alvarus wird zuerst genannt — wurde der Gedanke in dieser Form nach dem Abendland übertragen, dass man an Prozessionsstrassen in gewissen Entfernungen die plastischen Darstellungen der einzelnen Szenen aufrichtete mit dem Schlusspunkt der Kreuzigung oder Grablegung an einer Kirche oder Kapelle.

Dass diese „Kreuzwege" auch durch die Strassen der Städte gelegt wurden, zeigt eine noch erhaltene Tafel in Bamberg auf dem Wege nach St. Michael. In den Entfernungen genau waren die sieben Stationen vom Thiergärtner Tor bis zum Johannisfriedhofe in Nürnberg angelegt, die Martin Ketzel bis 1490 durch Adam Kraft ausführen liess. Mit besonderer Vorliebe begleiten sie die Wege, die zu Wallfahrts- und Bergkirchen emporführen, zur Wurmlinger Kapelle, zum „Käppel" bei Würzburg und sonst häufig. Doch hat man im 17. Jh. auch Landstrassen wie die von Bamberg nach Staffelstein und Vierzehnheiligen mit Stationssäulen in grösseren Abständen besetzt. Die Auswahl der Szenen ist dabei sehr frei. Der ganze Bilderkreis wird herangezogen oder in gewisser Tendenz erweitert. So finden sich östlich von Freudenberg in Baden 1710 die „sieben Fälle Jesu" mit Versen und Reliefs auf die sieben Todsünden; zur Mariaschmerzkapelle bei Tauberbischofsheim führen Stationen mit den sieben Schmerzen Mariä von 1772 hinauf, schliessend mit einer Pieta. Höchst interessant sind die Passionsstrassen jesuitischer Erfindung in Form von Arkadengängen, welche die Kirche umziehen. Als Vorbild derselben kann die Wallfahrtskirche Maria Schein bei Teplitz Anfang 18. Jh. gelten. Um den Baumgarten, in dessen Mitte die Kirche liegt, zieht sich ein malerischer ovaler Umgang von 58 Arkaden, der an acht grösseren und fünf kleineren Kapellen mit Stationsgruppen vorbeiführt und drei Eingänge hat. Minder gross ist ein gleicher Umgang um Kloster Politz und die Wallfahrtskirche Maria Kulm, während er bei der Klosterkirche Haindorf von den Westtürmen ausgehend in Hufeisenform Kirche und Chor umschliesst.

Eine ganz verwandte Übertragung war die der hl. Stiegen. Das Urbild, die Scala santa beim Lateran in Rom soll aus jenen 28 Marmorstufen erbaut sein, die zum Richthaus des Pilatus in Jerusalem hinaufführten. Sie sind mit Kreuzen bezeichnet und die Gläubigen rutschen wie bekannt auf den Knien hinauf. In Deutschland sind es Doppeltreppen mit einer Passionsgruppe auf der Plattform, wohl nur in den Alpenländern bekannt.

2. Ölberge[1]) an und neben Kirchen sind seit dem 15. Jh. in wahrer Unzahl errichtet worden, meist in lebensgrossen Figuren den „Kampf im Garten" darstellend, im Vordergrund die drei schlafenden Jünger, in der Mitte Christus vor dem Kelch knieend, hinten der Zaun, Judas und die Häscher. Doch wurden auch andere Passionsszenen damit vereinigt und malerisch auf eine hügelartige Felsengruppe verteilt wie neben dem Dom in Speier 1505—1509 oder mit gotischer Architektur überbaut wie der kunstvolle vor dem Münster zu Ulm 1474 nach Math. Löblingers Entwurf, der leider 1807 abgetragen wurde, um den Platz für den Parademarsch der bayrischen Garnison zu reinigen.

Andere sind unter Säulchendächern an Kirchen und Kapellen angebaut. Einer der umfänglichsten mit fünf Gruppen (Ölberg, Ecce Homo, Grablegung, Auferstehung, Kreuzigung) auf dem Hofe von St. Victor in Xanten 1525—36, von demselben Künstler solche in Kevelaar und Marienbaum. Dann sind sie am Rhein aufwärts nicht selten, im Münster zu Strassburg ein schöner von 1498 aus dem Kirchhof von St. Thomas übertragen. Die eigentliche Heimat ist aber Schwaben und Franken, wo fast in allen Städten treffliche Beispiele zu finden sind, in Stuttgart an St. Leonhard 1500—1503 von Nicomed Kölle, in Königheim auf der Freitreppe zur Kirche 1499 von Riemenschneider (?), in Nürnberg an St. Lorenz, in Katzwang, an der Frauenkirche in Bamberg,

[1]) F. BAUMGARTEN, Ölberg u. Osterspiel, Zs. bild. K. 1897. 28. — SCHWARTZENBERGER, der Ölberg zu Speier, chr. Kbl. 1866. 121.

aus dem 17. Jh. in Tauberbischofsheim. Dann sind sie in östereichischen Ländern meist von geringerem Kunstwert noch zu Hunderten erhalten.

Calvarienberge (montes calvariae) sind Kreuzigungsgruppen auf Postamenten oder Felsgestein mit drei Kreuzen, Maria und Johannes, teils als Endpunkte der Stationen, teils allein an Kirchen (beim Dom zu Frankfurt 1509), auf Hügeln (Jerusalemsberg bei Lübeck 1468) und sonst an gelegenen Plätzen, in Bamberg, z. B. auf der Regnitzbrücke errichtet. Auch hierbei kommen Schutzdächer auf Säulchen vor wie bei der Pfarrkirche zu Wimpfen a. B., einem der vorzüglichsten Werke, das leider roh verunstaltet ist, und in offener Halle an der Westfront von Marienbaum von 1525. Im Barock hat man Kalvarienberge auch vielfach innerhalb der Kirchen, in edlem Holz, Elfenbein oder Silber von bedeutender Grösse geschaffen.

3. Heilige Gräber hat man im frühen Mittelalter in Form von Rundkapellen in Erinnerung an die Grabeskirche in Jerusalem und mit den Figuren der Grablegung auf Friedhöfen oder in Kapellen und Nebenräumen angelegt. Für die letztere Art ist die rings mit Stuckplatten eingesetzte sogenannte Busskapelle in Gernrode bezeichnend, in der Anlage viereckig, mit einer Tür; kunstvoller die 16eckige Ottonenkapelle im Dom zu Magdeburg in frühgotischen Formen mit Figuren an den Säulchen und zwischen den Giebeln und die 12eckige in der Moritzkapelle am Münster zu Konstanz um 1300, welche allein noch den inneren Figurenschmuck bewahrt (Fig. 313). Auch im Münster zu Freiburg ist ein reizendes durchbrochenes Kapellchen mit den Statuen (Christus, 2 Marien und Engel) zwischen Wimpergen erhalten. Gewöhnlich hat man sich aber einfacher so beholfen, dass das hl. Grab in den Altar verlegt (Dresden s. o. S. 261) oder in einer übergiebelten Wandnische (St. Johannis zu Saalfeld u. a. m.) oder endlich ganz freistehend aufgeführt wurde.

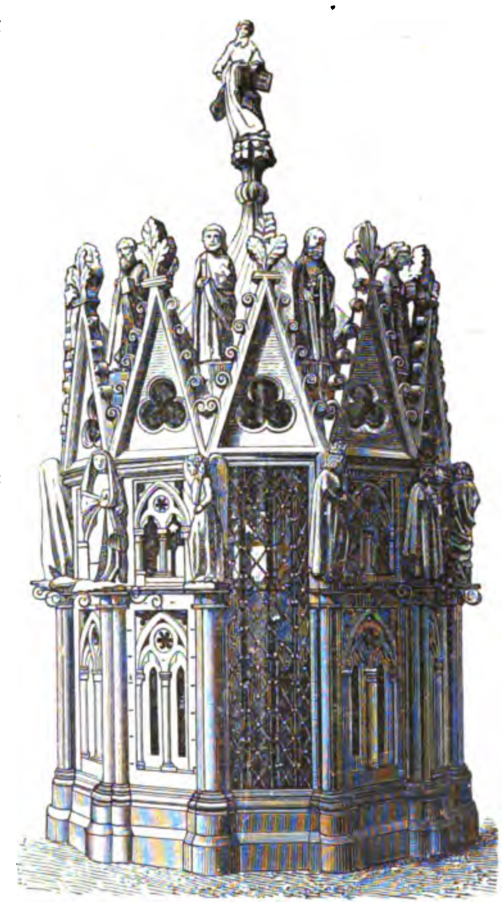


Fig. 313. Heiliges Grab im Münster zu Konstanz.

Die Beispiele sind namentlich am Rhein und in Süddeutschland, auch in Sachsen zahlreich. Manchmal findet sich auf der Brust Christi ein Schreinchen, in welchem die Hostie während der Charwoche geborgen wurde [1]). Über die Komposition und die symbolische Zusammenfassung der Passion Christi in der Darstellung seiner Marterwerkzeuge oder Waffen wird unten berichtet

[1]) Über die hl. Gräber in der Charwoche, Kirchenschmuck VI. 5. 1.

werden. Hier ist nur zu erwähnen, dass diese Waffen auch an Betsäulen, Passionssäulen angebracht wurden in der Erinnerung an die Geisselung, wie sie sich auf der geistlichen Schaubühne vollzog, obenauf der Hahn Petri, dergleichen sich eine holzbemalte im Dom zu Braunschweig (Fig. 314) erhalten hat, von Stein eine solche in Strälen, daran das Schweisstuch und die Ruten, davor sitzend ein nackter lebensgrosser Christus, die gefesselten Hände im Schoss.

Fig. 314.
Passionssäule im Dom zu Braunschweig.

4. Krippen[1]). Die Weihnachtskrippe ist, obwohl in liturgischen Festbräuchen, im Schauspiel und vor allem in der Holzplastik der Altarschreine keimartig vorgebildet, doch erst von den Jesuiten zu einem volkstümlichen Andachtsmittel erhoben worden. 1603 bauten diese zuerst in der Michaelskirche zu München eine Krippe mit beweglichen Figuren auf. Bald folgten darin Kloster- und Pfarrkirchen namentlich der Alpenländer, Bürgerhäuser und Bauernhöfe nach. Und obgleich sie in der Zeit der Aufklärung als albernes Kinderspiel verachtet und von Oberen sogar verboten wurde, hat sie im 19. Jh. wieder steigende Teilnahme und Liebe gefunden. Die Einrichtung ist so, dass in einer bergigen Landschaft vorn der Stall von Bethlehem steht, darin das Kind in der Krippe, Maria und Joseph, davor die Hirten und Zuschauer aus allerlei Volk, während die Gegend mit Herden, Tieren des Waldes und Gestalten des alltäglichen Lebens bei ihrer Beschäftigung bevölkert ist. Die Figuren sind aus Holz, Wachs oder Ton, mit beweglichen Gliedern, ganz modemässig gekleidet, die Könige z. B. in Wallensteintracht, die Engel mit Reifröcken, Perücken, Federhüten und Glanzstiefeln. Am Dreikönigstage wird an Stelle der Hirten die Anbetung der drei Weisen eingesetzt, die mit allem Prunk des Morgenlandes auftreten, später folgt die Flucht nach Ägypten und gegen Lichtmess die hl. Familie in „Haus Nazareth“. Gelegentlich wird die Staffage auch durch gewaltige Stadt- und Palastarchitekturen gebildet. Als Krippenschnitzer Münchens werden im 18. Jh. gerühmt Ignaz Günther, Niklas, Ludwig und Boos. Eine reichhaltige Krippensammlung besitzt das bayr. Nat.-Mus., auch die ebengenannte in St. Michael ist noch erhalten, eine besonders prächtige des 18. Jh. befindet sich bei den Ursulinerinnen in Innsbruck.[2])

Andere Anziehungsmittel waren nicht immer ganz einwandfrei, so wenn von Marien- oder Heiligenbildern erzählt wird, welche weinten, gelegentlich auch Blut schwitzten. So findet sich in St. Peter bei Schlettstadt eine Christusfigur aus Terrakotta mit Löchern unter der Dornenkrone und in der Brustwunde, aus denen man Blut konnte fliessen machen. Eine Erzfigur Christi um 1520 in Pforta hat ebenfalls offene Wunden, doch ist eine Spur solcher Täuschung daran nicht

[1]) G. Hager, die Weihnachtskrippe, München 1902.

[2]) Vgl auch G. Rietschel, Weihnachten in der Kirche, Kunst u. Volksleben.

zu finden. Holzfiguren Christi mit beweglichen Gliedern brauchte man wohl, um die Himmelfahrt anschaulich zu machen. Sie wurden vom Chor durch eine Öffnung der Decke aufgezogen.

6. Labyrinthe[1]), wie sie die antike Kunst in der Buntpflasterung kannte, sind mehrfach im Boden französischer Kirchen (in Amiens, Chartres, Bayeux) als Bittgänge, Jerusalemswege (chemins de Jérusalem) nachgebildet worden und wurden von den Gläubigen als Ersatz von mühevollen Pilgerfahrten betend auf den Knien durchrutscht. In Deutschland ist nur ein einziges Beispiel, in St. Severin in Köln, bekannt, das aber um 1850 zerstört wurde. Dagegen sind sie neben Kirchen auf freien Plätzen unter dem Namen Schlangengang, Irrgarten, Wunderburg über ganz Deutschland verbreitet. Es sind schmale Pfade in Schneckenwindungen, durch kleine aus dem Rasen ausgestochene Gräben angedeutet, Ausgang und Eingang nebeneinander. Beispiele zum Teil noch erhalten bei Steigra, Teicha, Eberswalde, Ahlsdorf, Stedten, Halle (Schlossgarten), sämtlich Prov. Sachsen, bei Wietzen (Hannover), bei Rosswein (Kgr. Sachsen) und bei Gmunden. Die Humanisten haben das Labyrinth auf die Irrgänge des Lebens und der Liebe gedeutet.

7. Johannisschüsseln wurden seit dem 14. Jh. am Fest der Enthauptung des Täufers (Decollatio 29. Aug.) zur Verehrung auf dem Altar ausgestellt oder über Türen der zahlreichen Johanniskirchen und -kapellen aufgehangen (Fig. 315). Es sind Teller aus Stein, Ton, Messing, überwiegend jedoch aus Holz, nach Mt. 14. 10 mit dem abgeschnittenen Kopf des Täufers in Hochrelief, auch in Email. Sie sind überall noch häufig, besonders in Westfalen und am Rhein, mehrfach in der Sammlung Schnütgen vertreten. Eine solche in Anrath von 1668 hat eine Tülle, doch ist eine praktische Verwendung wohl ganz ausgeschlossen. In Engelberg (Unterwalden) ist eine holzgeschnitzte auf einem Kelchfuss zum Vorzeigen befestigt, in Erkrath eine silbervergoldete, 16. Jh., durch ein Medaillon an der Stirn als Reliquiar eingerichtet. Andere scheinen als Opferteller gedient zu haben. An der des Doms zu Naumburg von ca. 1510 die Umschrift: PVELLA·SALTAT, MERETRIX SVADET, REX IVBET, SANCTVS DECOLLATVR, aus der Festliturgie, gewöhnlicher heisst es jedoch *sanctus Johannes baptista ora pro nobis.*



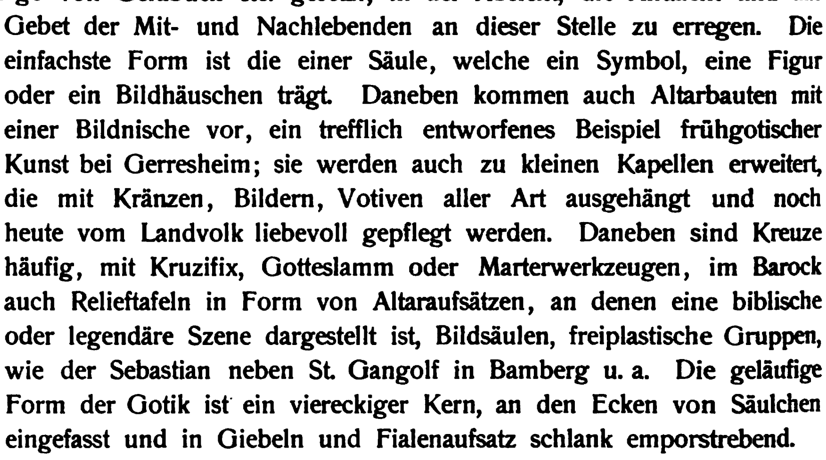
Fig. 315. Johannesschüssel in Naumburg.

8. Betsäulen sind so vielgestaltig und zu so verschiedenen Zwecken errichtet, dass sich die Betrachtung tief in profane Gebiete verliert. Doch erfordert die vielfach herrschende Unsicherheit die ganze Gruppe der Denkmäler hier zu behandeln und ihrer Bestimmung nach in Klassen zu sondern. Denn gerade in der Volksüberlieferung ist die klare Scheidung durch die gleichmachende Sage verwischt. Auf dem Eichsfeld erzählt man, dass Bonifatius an den durch Kreuzsteine bezeichneten Stellen gepredigt habe, in Böhmen und Mähren ist dies von

[1]) Otte, Hb. I. 94. — Messmer, Mitt. K. K. C. C. XIX. 159. — E. Braun, Mitt. Germ. Mus. 1896. 91.

Cyrill überliefert, in Sachsen und Thüringen sieht man uralte Grenzzeichen als Grabsteine eines „schwedischen Obristen“ oder Franzosen an. Auch die Benennung ist landschaftlich uniform, in Österreich Denksäulen, in Böhmen Cyrillkreuze, in Bayern Marksteine oder Feldkreuze, in Thüringen Kreuzsteine, am Rhein Steinkreuze, in Hessen Bonifatiussteine, Zehntsteine, in den Alpen Bildstöcke, Stöckele, Marteln. Schliesslich wird die Forschung dadurch besonders erschwert, dass auch die Formen in beständigem Wechsel sind. Die sichere Bestimmung kann nur auf urkundliche oder inschriftliche Notizen und auf die dargestellten Symbole gegründet werden. Wir unterscheiden darnach Betsäulen mit den Unterarten der Votiv- und Denkmalsäulen, Memoriensteine (Mordkreuze) und Grenz- resp. Hoheitszeichen [1].

a) Betsäulen, Votivkreuze, Hochkreuze sind von Privaten oder Körperschaften aus Anlass besonderer Ereignisse, als Denksteine nach überwundenen Gefahren, infolge von Gelübden etc. gesetzt, in der Absicht, die Andacht und das Gebet der Mit- und Nachlebenden an dieser Stelle zu erregen. Die einfachste Form ist die einer Säule, welche ein Symbol, eine Figur oder ein Bildhäuschen trägt. Daneben kommen auch Altarbauten mit einer Bildnische vor, ein trefflich entworfenes Beispiel frühgotischer Kunst bei Gerresheim; sie werden auch zu kleinen Kapellen erweitert, die mit Kränzen, Bildern, Votiven aller Art ausgehängt und noch heute vom Landvolk liebevoll gepflegt werden. Daneben sind Kreuze häufig, mit Kruzifix, Gotteslamm oder Marterwerkzeugen, im Barock auch Relieftafeln in Form von Altaraufsätzen, an denen eine biblische oder legendäre Szene dargestellt ist, Bildsäulen, freiplastische Gruppen, wie der Sebastian neben St. Gangolf in Bamberg u. a. Die geläufige Form der Gotik ist ein viereckiger Kern, an den Ecken von Säulchen eingefasst und in Giebeln und Fialenaufsatz schlank emporstrebend.



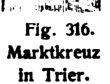


Fig. 316. Marktkreuz in Trier.

Dass die Sitte an die spätrömische Gewohnheit der Feldaltäre und Denksteine anknüpft, ist kaum zweifelhaft. Die ältesten Monumente sind denn auch die beiden Marktkreuze in Trier (Fig. 316), das auf dem Hauptmarkt, eine antike Granitsäule mit Kalksteinkapitäl, darauf ein griechisches Kreuz, vorn mit dem Gotteslamm, hinten mit der Inschrift, dass es zur Erinnerung eines Kreuzregens (*ob memoriam signorum crucis quae celitus super homines venerant*) 858 von Erzb. Heinrich errichtet sei, 1724 renoviert; das vor St. Paulin ähnlich, 1088 von Propst Cuno und Remigius gestiftet, beide zu Symbolen der Marktfreiheit geworden und somit Anfänge der Rolande [2]). Die idealste Fassung des vorliegenden Gedankens, ein Denkmal unvergleichlich hohen Sinnes, ist die Bernwardssäule in Hildesheim, wohl kurz nach dem Jahre 1000 gegossen und vor St. Michael aufgerichtet, welche übrigens auf dem figurierten Kapitäl auch ein Kreuz trug, am Schaft zu jedermanns Belehrung mit 28 Szenen

---

[1]) K. Lind, über Denksäulen, Mitt. K. K. C. C. XIV. 15. — Das Feldkreuz, Kirchenschm. I. 65. — A. Franz, alte Steinkreuze u. Kreuzsteine i. Mähren, Mitt. K. K. C. C. XIV. 106. XX. 74, XXVI, XXVII. 50. — Wilhelm, alte Kreuzsteine i. Böhmen XXVII. 98. — A. Czerny, alte Steinkreuze ebd. XXI. 74. — P. Grüeber, die Denksteine a. d. Loiblstrasse ebd. XXI. 195. — Loth, Steinkreuze in d. Umg. von Erfurt, Mitt. A. V. Erf. XVIII. 73. — F. Bösigk, über Mordkreuze, Mitt. S. A. V. X. 31. — Walthierer, Steinkreuze, Anz. Germ. Mus. 1860. 207.

[2]) R. Schröder, die Rolande Deutschlands, Berl. 1890. — G. Sello, der Roland zu Bremen 1901. — Rietschel, hist. Zs. LXXXIX. 457. — C. Enlart, Manuel II. 347.

des mittleren Lebens Jesu geschmückt (s. o. S. 238)[1]). Eine romanische Säule mit Figurenschmuck steht vor dem Peterstor in Regensburg. Die besten und reichsten Denkmäler gotischer Zeit sind etwa das Rastkreuz bei Oedenburg, das Hochkreuz bei Godesberg 1333 (Fig. 317) und die „Spinnerin am Kreuz" bei Wienerneustadt und ein Hochkreuz auf dem Wiener Wald 1451—52, eine Votivsäule vor dem Jakobstor zu Regensburg mit reichem Relief- und Figurenschmuck, und das mehr gedrungene Sibyllentürmchen vor Erfurt, 14. Jh., mit offenem Bildhäuschen, darin auf einem Block vier Passionsreliefs. In der Renaissance gewinnt dann die schlanke antike Säule auf breitem Sockel, eine Figur obenauf am Boden; drei derartige vor dem Münster zu Freiburg. Und im 17. Jh. ward die Mariensäule in München, 1620 zum Andenken an die Schlacht am weissen Berge von Peter König entworfen, Vorbild für viele ähnliche Denksäulen: auf dem Sockel in Knabengestalten die Allegorien des Sieges über Pest, Hungersnot, Krieg und Ketzerei. Nachahmungen z. B. auf dem Ring zu Prag von 1656 und am Hof zu Wien 1668 durch Balth. Herold, vor dem Münster zu Konstanz, 1682—83 von Allgäuer gegossen. Eine neue Konzeption brachte ein Italiener L. O. Burnacini in der Pestsäule am Graben zu Wien auf (1687—93), bei der auf reich gegliedertem Sockel sich ein schlanker, von zahlreichen Figuren belebter Aufbau von Wolken erhebt, nachgeahmt in der Dreifaltigkeitssäule zu Linz von 1723 und sonst vielfach in Österreich; daneben vegetiert eine ebenso üppige Mischform, bei der die Säule oder der Obelisk aus Wolken wächst oder davon umschwebt wird, so die Mariensäule auf dem Niederring und die Dreifaltigkeitssäule auf dem Oberring in Olmütz 1716. Noch formloser und ausschweifender sind spätere Denksäulen in Teplitz, Krems, St. Pölten, Reichstadt[2]). Dass neben diesen Extravaganzen noch die früheren gotischen, ja selbst romanische (!) Formen bis ins 17. und 18. Jh. in Böhmen vorkommen, wird nicht Wunder nehmen; so eine romanisierende Denksäule von 1650 zu Mödling, die dem „Friedensgott" geweiht ist, *„der uns hat gfurth aus der Kriegsnoth"*. Die Betsäulen dieser Zeit sind umso häufiger, als sie Feldern und Weinbergen Schutz vor Unwetter gewähren sollten, daher vielfach als Hagel- und Gewitterkreuze im freien Feld errichtet[3]). An Beliebtheit konkurrieren mit den Mariensäulen die ungemein zahlreichen Nepomuksäulen (Fig. 318), doch hat man auch anderen Heiligen vielfach Standbilder auf öffentlichen Plätzen, vor Kirchen, auf Brücken etc. aufgerichtet, ein Vorspiel der modernen Denkmalswut.


Fig. 317. Hochkreuz bei Godesberg.

b) Mordkreuze[4]). Nach deutscher Rechtsgewohnheit wurde der Mord und Totschlag durch das Wehrgeld gesühnt und diesem fügte man offenbar auf kirchlichen Antrieb hin die Aufrichtung eines Sühnkreuzes hinzu. Als der Landgraf Ludwig II. v. Thüringen 1065 den Pfalzgrafen Friedrich meuchlings niedergestossen, setzte er selbst einen Blutstein, darauf an einer Seite

[1]) E. O. Wiecker, die Bernwardssäule zu Hildesheim, H. 1874. Siehe unsere Tafel unten.

[2]) Doebber, Statuen u. Dreifaltigkeitssäulen in Nordböhmen, Dpfl. IV. 89. — A. Frantz, die Dreifaltigkeits. i. Töplitz, Mitt. K. K. C. C. XXV. 18.

[3]) W. Franz, alte Steinkreuze im nw. Böhmen, Erzgebztg. XXII. 1—102.

[4]) F. Bösigk, über Mordkreuze, Mitt. S. A. V. X. 31. — Walthierer, Steinkreuze, Anz. G. M. 1860. 207.

das Mordinstrument, ein Spiess, auf der anderen Seite eine Inschrift: *Anno Dni. 1065 hic comes cecidit Palatinus Fridericus, hunc prostravit comes Ludovicus.* Noch 1416 ward einem Römhilder Bürger wegen Mords neben anderen Strafen auferlegt, ein Kreuz an der Mordstelle aufzurichten und in Erfurt wurde 1431 fruntlich geteidinget, dass die Mörder eines Hans König *„eyn crucze sectzen suln von seberger steine“*. Als monumentales Zeugnis dieses Brauchs steht zu Warmissen bei Dransfeld ein Mordkreuz von 1260, ein anderes bei Erfurt an der Strasse nach Arnstadt, das Graf Heinrich v. Schwarzburg wegen Ermordung eines Priesters Heinrich v. Siebeleben 1313 errichtete. Es hat die anderwärts unendlich oft vorkommende Form eines gleichschenkligen Tatzenkreuzes auf hohem eckigen Schaft. Die Inschrift bezeichnet ganz klar den Charakter als Mordkreuz: *Hic est occisus magister Henricus de Sybeleiben sacerdos.* Ähnlich das Kreuz vor St. Marien in Berlin für den hier vom Volk erschlagenen Propst Nic. v. Bernau von 1335. Meist sind aber derartige Kreuze entweder ganz schmucklos oder nur mit der Mordwaffe (Schwert, Dolch, Beil, Lanze, Pfeil, Hammer) oder dem Gerät des Gemordeten (Pflugschar, Kelle, Löffel, Scheere, Schild, Winzermesser, Spaten) oder mit dem Bild des Ermordeten (Fig. 319) bezeichnet. Hierher zählen auch die Siegeskreuze, die auf Schlachtfeldern errichtet wurden (bei Seckenheim, Königskreuz bei Göllheim, Konrads v. Lichtenberg Steinkreuz bei Freiburg i. B.). Weiter pflegte man auch Verunglückten, plötzlich auf der Reise Verstorbenen, vom Blitz Erschlagenen Denksteine zu setzen. *„A. D. 1480 fiel lorentz brun von ein pferd zco tod“* steht auf einem Steine zwischen Schmira und Stedten bei Erfurt. Und ähnliche Beispiele liessen sich zu Hunderten namhaft machen. Dieselbe Sitte hat sich ja in den „Marteln“ des Hochgebirges bis auf den heutigen Tag lebendig erhalten.



Fig. 318. Nepomuksäule in Breslau.



Fig. 319. Mordkreuz bei Weitersdorf.

c) Grenz- und Hoheitszeichen, welche ohnehin im deutschen Recht eine Art religiöser Wertschätzung genossen, machte man noch kräftiger durch das Kreuz, das Symbol alles Rechts. So sind die merkwürdigen Steingebilde (Sau, Jungfrau, Bär, Mönch etc.), welche um 1148 den Bezirk des Augustinerklosters am Zobten eingrenzten, mit Grenzkreuzen versehen[1]). Anderwärts und später allgemein ist diesen Grenzsteinen auch die Kreuzform gegeben und irgend ein Hoheitssymbol (Bischofsstab, Schwert oder Rad als Zeichen

[1]) W. Schulte, zu den Steinaltertümern am Zobten, Jb. schles. Mus. I. 133.

der Gerichtsbarkeit über Hals und Hand) daraufgesetzt worden. Hierdurch berührt sich die Gattung formell aufs nächste mit den Mordkreuzen. Zur näheren Bestimmung muss man dann immer prüfen, ob der Standort eine alte Grenze, das Weichbild einer Stadt, den Blutbann einer kleinen adligen Herrschaft, eines Klosters u. dergl. bezeichnet. Auch finden sie sich häufig an alten Gerichtsstätten, auf Hügeln, unter Fehm- oder Dorflinden und alternieren dadurch mit den städtischen Rolanden.



Fig. 320.
Pilgerflasche. Sammlung v. zur Mühlen.

7. Die Pilgerzeichen waren Muschel — am Hut befestigt — Stab und Pilgerflasche. Eine eiserne Pilgerflasche, 15. Jh., findet sich noch in St. Petri zu Fritzlar, ein ziemlich grosser Tonkrug mit engem Hals und Tragriemen, 16. Jh., in der Sammlung zur Mühlen in Offer, an den breitgedrückten Seiten in Stempelpressung die Kreuzigung, andererseits SOLL (Sonne) und MON neben einer Wegsäule (Fig. 320). An den Wallfahrtsorten pflegte man wie noch heute Amulette, Anhänger, Kreuzchen, Medaillons u. dergl. zu kaufen, von denen sich manche in Glocken eingegossen oder an Gnadenbilder, Monstranzen angehängt, auch aus Gräberfunden erhalten haben[1]). Eine ganze Sammlung derselben aus Essenweins Nachlass im Germ. Mus. Es sind meist kunstlose Sachen aus Messing, Kupfer, Bein etc. Die Rompilger brachten im glücklichen Fall ein Agnus dei heim, welche der Papst am „weissen Sonntag" (Mis. Dni.) seines ersten Amtsjahres und dann aller sieben Jahre verteilte. Sie wurden in Oblatenform aus der vorjährigen Osterkerze gefertigt und trugen vorn das Gotteslamm, hinten ein Heiligenbild. Zahlreiche finden sich in Quedlinburg, eins in kupferner Fassung, 13. Jh. mit drei Ösen in Maaseyck, ein silbergraviertes, 14. Jh., am Kettchen im Welfenschatz (Fig.321). Bei St. Peter wurden ferner kleine Enkolpien in Form gekreuzter Schlüssel, Blei- und Zinnmedaillen mit den Köpfen der beiden grossen Apostel oder Nachbildungen des Veronikatuches (volto santo) auf Pergament oder in Metall-



Fig. 321. Agnus dei im Welfenschatz.


Fig. 322. Goldene Rosen.

[1]) Liebeskind, Pilger- oder Wallfahrtszeichen auf Glocken, Dpfl. VI. 53.

guss verteilt[1]). Von geweihten (goldenen) Rosen (Fig. 322), die der Papst an Lätare in Sa. Croce in Jerusalemme weihte und einem gerade anwesenden Fürsten schenkte oder einem entfernt wohnenden durch besondere Mission übersandte, scheint sich keine erhalten zu haben. Unklar ist die Bedeutung der Stücke, die in Verzeichnissen „Natterzungen" genannt werden; ein silberner Baum, als Stammbaum Christi gebildet, mit einem Muttergottesbild und behangen mit versteinerten Haifischzähnen. Ein Exemplar im Grünen Gewölbe zu Dresden.

8. Opfergaben zu bringen war ebenso in altchristlicher wie germanischer Anschauung begründet und sie möglichst reichlich zu sammeln war man in kirchlichen Kreisen allzeit ziemlich erfinderisch. Dass hierbei Naturalien aller Art, Waffen, Kleider, Schmucksachen gestiftet worden, haben wir schon mehrfach berührt. Etwas grob und krämermässig war gewiss die vereinzelt (in Wisnack, Netzeband) bezeugte Verwendung einer Sündenwage, auf der der Pilger sein eignes Gewicht in Naturalien opfern musste, um den gewünschten Ablass zu erlangen. Dagegen ist noch heute die Sitte allgemein, Nachbildungen geheilter Glieder, Arme, Beine, Köpfe, Finger etc. in Metall, Wachs, Holz, oft in primitivster Form aus dünnen Brettchen geschnitten, an Gnadenorten, neben wundertätigen Bildern, an Lichtständern, Stangen und sonst aufzuhängen, genau so schon auf einem Flügel des Sebaldsaltars in der Kreuzkirche zu Schw. Gmünd, 16. Jh., dargestellt. So sind auch die Schiffsmodelle zu beurteilen, die sich vielfach in Kirchen der Nord- und Ostseeküste in Landkirchen an der Decke aufgehängt finden, Votivgaben für überstandene Stürme. Umgekehrt wurden die Kopfdreier als Wunschopfer dargebracht, von Ledigen, um die Liebe eines gesuchten Jünglings oder Mädchens, von Eheleuten, um Kindersegen zu erlangen. Es sind dies kleine kuglige Tongefässe, an einer Seite in Gesichtsformen gebildet, „kedere Köpfl" genannt und mit dreierlei geschenktem Getreide gefüllt[2]). Aus dem Ma. stammende wurden unter dem Pflaster von St. Koloman in Lebenau gefunden. Mit den Kuriositäten, vorzüglich den persönlichen Votivbildern, die oft die wunderlichsten Schicksale und Ereignisse schildern, könnte man Bände füllen.



Fig. 323. Opferbrett in Stockholm.

Fig. 324. Opferstock in Horb.

Zur Einsammlung der Gaben dienten schon in romanischer Zeit die Opferbretter (Fig. 323), welche als Vorläufer des vielbespöttelten Klingelbeutels erscheinen. Es sind flache, halbverdeckte Kästchen an einem Griff, an dem einen Ende mit einer Heiligenfigur; ein romanisches aus Holz im Museum zu Stockholm zeigt die sitzende Madonna vor einer Giebelwand unter einem Bildhäuschen, ein schönes gotisches aus Silber ist in Bützow erhalten. Aus dem 17. Jh. noch mehrere in Soest. Sonst brauchte man Teller und Schüsseln und feststehende Opferstöcke. Diese sind in ihrer primitivsten Form in den Boden eingelassene Eichbäume oder andere Holzsäulen, in welche oben ein Eisenkasten mit Spalte und Vorlegeschloss eingelassen ist (Fig. 324). Verhältnismässig

[1]) A. DE WAAL, Andenken an die Romfahrt im Ma. R. Qs. XIV. 54—67.

[2]) W. M. SCHMIDT, moderne Gesichtsurnen, oberb. Arch. XIL, 537.

selten ist eine etwas feinere Gliederung durchgeführt oder eine Heiligenfigur darüber angebracht. Ebenso gibt es solche aus Stein in roher oder architektonisch entworfener Pfeiler-, Säulen- und Konsolform. In der Renaissance und später brauchte man Engel als Träger von Opfertellern. Vielfach sind aber auch Almosennäpfchen in Nischen am Ausgang aufgestellt. Und zur Reizung der Spendelust hing man über den Opferstöcken gern bemalte Tafeln etwa mit dem Scherflein der Witwe oder Werken der Barmherzigkeit auf. Auch finden sich, wie am Triangel des Doms zu Erfurt, Aussennischen mit Spendelöchern und Röhren, die durch die Mauerdicke die Gaben in ein inneres Sammelbecken leiteten. Die Gotteskasten, vielfach Tetzelkasten genannt, aus dicken Eichenbohlen zusammengefügt oder in Gestalt eines ausgehöhlten Baumstammes, dicht mit Eisen in rohen Bändern oder Ornamenten beschlagen, waren dagegen zur Aufbewahrung von heiligen Gefässen und Kirchenschätzen, wie vielfach noch heute, bestimmt.

In Nürnberg finden sich innen neben den Kirchentüren die Almosenstühle der Zünfte, rings geschlossen, einen Teller auf der pultartigen Stirnseite, teilweise reich geschnitzt. Hierin sitzend übte der Zunftmeister die Kontrole über den Kirchenbesuch und die Mildtätigkeit der Zunftglieder aus.

9. Wahrzeichen[1]). Wie das naive Volksgemüt selten die Grösse und Schönheit eines Bauwerks zu fassen und zu verstehen vermag, so pflegt es sich umsomehr an merkwürdigen, mirakulösen oder unverständlichen Einzelheiten zu erbauen. So ist z. B. der Ruhm des Doms in Erfurt ganz in Schatten gestellt durch die grosse Glocke, und im Münster zu Strassburg findet die Kunstuhr vielleicht mehr Bewunderer, als die Fassade. So hat sich in den Kreisen der zünftigen Handwerksburschen und der Pilger ein Kanon von Merkwürdigkeiten und Wahrzeichen ausgebildet, welche jeder gesehen haben musste, um sich über den Besuch einer Stadt ausweisen zu können. Es sind manchmal Kuriositäten, wie die Riesenrippe in St. Nikolai zu Jüterbog, überwiegend aber Steinmetzscherze, denen man eine freierfundene Bedeutung unterlegte, so das Heringsmännchen an St. Johannis in Saalfeld, der Käselieb im Dom zu Zeitz, der Specht und die schachspielenden Meerkatzen im Dom zu Naumburg (Fig. 107), der Frosch am Gewölbe der Stadtkirche in Römhild, der Spatz auf dem Dachfirst des Münsters zu Ulm, der auf Rosen wandelnde Esel an der Marktkirche zu Halle, die drei Rebhühner an St. Marien zu Mühlhausen. Am Dom zu Regensburg sah man in einem Wasserspeier den Baumeister, der sich von der Galerie stürzt und in einer „Heimsuchung“ einen Mönch, der eine Nonne küsst. Und ähnliche Sachen findet man an fast allen grösseren Kirchen.

C. Die Paramente.

1. Die priesterliche Kleidung.

F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder, Bonn 1859—71. — J. Braun, die priesterlichen Gewänder des Abendlandes, Freib. 1897. — Ders., die pontificalen Gewänder des Abendlandes, ebd. 1898. — H. Weiss, Kostümkunde, Gesch. der Tracht u. des Geräts im Ma., Stuttg. 1864, 2. Aufl. 1883. — Ders., Gesch. d. Tracht u. des Geräts vom 14. Jh. bis auf die Gegenwart, Stuttg. 1872. — v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften des frühen Ma. bis zum Ende des 18. Jh., 2. Aufl. 1880. — Fleury, la Messe VI—VIII. — Otte, Hb. I. 264. — Kraus, II. 490.

Eine besondere Amtstracht der Priesterschaft, durch welche auch die verschiedenen Grade derselben äusserlich gekennzeichnet wurden, ergab sich seit dem 6. Jh. dadurch, dass der Klerus die senatorische Tracht der Alten im Wechsel der Moden beibehielt und zwar die Tunica talaris als Alba, die Paenula als Kasel, die

[1]) W. Schäfer, deutsche Städtewahrzeichen, 1858. — Otte, Hb. I. 392.

Lacerna als Pluviale, das Orarium als Stola, Dalmatika und Pallium. Hierzu kommen die kleineren Hilfsstücke, Gürtel, Manipel und Schultertuch, die zwischen dem 9. und 11. Jh. aufkommen. Form, Farbe, Namen, Zahl und Gebrauch der einzelnen Stücke sind aber in dieser Zeit noch grossen Schwankungen und stetem Wechsel unterworfen. Doch verdichtet sich die Gewohnheit nach dem 11. Jh. zu festen Regeln, zumal die Liturgiker Form und Bestimmung der Gewänder in Anlehnung an die alttestamentliche Priesterkleidung symbolisch zu deuten und zu ordnen suchten. Die Gotik sah ihre Aufgabe mehr in der angemessenen Ausstattung und Verzierung und gelangte damit zu mustergiltigen Formen und zu einer Prachtentfaltung, welche die Grenze der Bequemlichkeit nicht selten überschritt. Dann lösen sich allmählich im Barock die strengen Formen und sowohl im Schnitt wie im Dekor greift eine starke Verwilderung um sich, die bis zur Geschmacklosigkeit geht.

Für das Studium bieten neben den literarischen Quellen einige grössere Sammlungen und die pietätvoll bewahrten Kleiderschätze speziell einiger norddeutschen Kirchen, des Doms in Halberstadt, in Brandenburg, der Marienkirche in Danzig[1]), des Museums in Braunschweig die Unterlage. Prunkstücke von aussergewöhnlicher Bedeutung sind der Krönungsornat der deutschen Kaiser, ehemals in Nürnberg, jetzt in Wien aufbewahrt[2]) und die „burgundischen Messgewänder" des goldenen Fliessordens aus der Beute Karls des Kühnen bei Sembach, ebenfalls in Wien, mit Seitenstücken im Museum zu Bern[3]). Doch lässt sich die lückenlose Entwicklungsreihe nur mit Hilfe von Abbildungen auf Elfenbeinen, Miniaturen und sonstigen Monumenten feststellen und als besonders treu, ergiebig und in ihrer zeitlichen und lokalen Bestimmtheit wertvoll kann man die Reproduktionen der Trachten auf Grabsteinen ansehen.

Die Stoffe sind teils importierte Seidengewebe (s. o. S. 255), teils Wolle und Leinen. Die Farbe[4]) war anfänglich durchaus weiss und hat sich so an der Alba erhalten. Nur die Verzierungsstücke erlaubten sich bunte Töne. Dann kamen mit den farbigen orientalischen Geweben Messgewänder in allen Farben auf, wie man sie eben aus geschenkten oder erhandelten Stoffen fertigen konnte. Dass hiermit eine volle Willkür des Farbengebrauchs einriss, bedarf keiner Bemerkung. Indes wurden schon von Anfang, in Gallien seit dem 6. Jh. Versuche gemacht, einen Farbenkanon nach den kirchlichen Zeiten und Festen aufzustellen und bald folgten darin Diözesen, Orden, einzelne Kirchen mit eingehenden, unter sich vielfach abweichenden Vorschriften. Erst seit dem 13. Jh. drang allmählich eine allgemeingiltige Regel durch, zu deren Aufnahme der von Innocenz III. in seiner Schrift über das hl. Messopfer festgestellte römische Brauch sehr viel beitrug. Dann wirkten auch die Liturgiker, voran Durandus, durch ihre Farbensymbolik für Uniformierung. Aber wie frei sich einzelne Kirchen fühlen durften, lehrt z. B. der interessante Kanon der Stiftskirche zu Ellwangen 1574, worin sieben Farben, neben den gewöhnlichen noch gelb und aschgrau, auftreten, und Ausnahmen von der Regel begegnen noch bis ins 18. Jh. Selbst verbotene Farben, wie Gelb und Blau, Mischfarben ohne vorherrschenden Gesamtton, Gewänder aus verschiedenfarbigen Stoffen zusammengesetzt, sind nicht selten. Davon betroffen wurden wesentlich nur die Kasel und Dalmatik, das Manipel, vielleicht auch die Mitra und die Besatzstücke der anderen Kleider, am gründlichsten offenbar die Altartücher. Der durch das Missale festgestellte Kanon schreibt vor: Weiss für alle Feste Christi, der Bekenner und Jungfrauen, die nicht Märtyrer sind, bei Bischofsweihen und für die Zeit von der Weihnachtsvigilie bis zur Epiphaniasoktave; Rot zu Pfingsten, an Festen der Apostel und Märtyrer und in

[1]) A. Hinz, die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig 1870.

[2]) F. Bock, die Kleinodien des hl. röm. Reichs deutscher Nation, Wien 1860.

[3]) Stammler, der Paramentenschatz des hist. Museums zu Bern, B. 1895.

[4]) S. Beissel, zur Entwicklung des lit. Farbenkanons, Zs. chr. K. XV. 83. 111. 143. 171.

der Oktave der Pfingstvigilie; Grün von der Epiphaniasoktave bis Septuagesimä und in der Trinitatiszeit: Violett am Fest der unschuldigen Kindlein, im Advent und in der Fastenzeit; Schwarz am Karfreitag und bei Totenfeiern.

Die Geistlichen aller Grade tragen und legen nacheinander an Humerale (Fig. 325, 1), Alba (3), Cingulum (5), Stola (6) und Manipel (7), gewöhnlich auch die Tunika (8), das Messgewand des Diakonus. Darüber trägt der Priester noch die Kasel, das eigentliche Messkleid, und bei gewissen Gelegenheiten das Pluviale.

1. Das Schultertuch (*Humerale, superhumerale, amictus, anagolagium, heubtdoech* u. a.) ist zuerst im 8. Jh. und zwar in Rom nachweisbar und verbreitet sich von da im 9. Jh. über das Abendland. Es wird als erstes Kleidungsstück zum Schutz der übrigen und zugleich des Halses getragen und seit dem 12. Jh. allgemein beim Anlegen zunächst als ein „Helm des Heils" auf das Haupt gedeckt, dann erst, nachdem die Kasel übergeworfen war, auf Nacken und Schultern zurückgeschlagen. In dieser Zeit werden auch zuerst die Bänder (*vasculi*) erwähnt, mit denen es um die Brust festgebunden wurde. Der Stoff ist Leinen und die Form rechteckig. Der einzige Schmuck ist ein gestickter, seltener mit Gold, Perlen und Edelsteinen besetzter Zierstreifen (*parura, auriphrygium, aurifrisium*), der wie eine Art Umlegekragen den Hals umschliesst. Ausserdem findet sich noch ein Kreuz in der Mitte. Seit Ende 15. Jh. werden die Paruren stellenweise, in der neueren Zeit völlig aufgegeben und das Humerale breit und faltenreich, im Barock formlos wulstig um den Hals geschlungen.



Fig. 325.
Messgewand des Diakonus.

Bei Benediktinern, Dominikanern und Franziskanern hat sich die Sitte erhalten, das Humerale auf dem Wege zum Altar und zurück über den Kopf geschlagen zu tragen. Eine Anzahl derselben aus dem 14. und 15. Jh. finden sich in St. Marien zu Danzig und im Dom zu Halberstadt, Paruren sind dagegen noch häufiger.

2. Die Alba (*poderis, talaris, tunica, camisia, alba*) ist das aus der Ärmeltunika der späteren römischen Kaiserzeit hervorgegangene weisse bis auf die Knöchel reichende und mit engen Ärmeln versehene Untergewand, das die Geistlichen aller Grade, vielfach auch die Minoristen, Sänger etc. über dem gewöhnlichen Talar tragen. Sie ist aus Linnen, seltener aus Seide, mit einer Öffnung und Schlitz zum Durchstecken des Kopfes (*caputium*) versehen, welche mit Knöpfen, Schliessen oder Bändern (*lingua, ligula*) zugemacht wird, verengert sich um die Hüften und nimmt nach unten wieder an Weite zu. Neben den völlig einfachen und schmucklosen (*planae*), die sich von den ältesten bis in die neuesten Zeiten nachweisen lassen, kannte man auch reichere, Festalben und solche höherer Würdenträger, die an der Halsöffnung, an den Ärmeln und am unteren Saum mit Borten und Paruren besetzt waren. Im Laufe

des 12. Jh. werden statt der fortlaufenden Borten jedoch vier resp. fünf rechteckige Zierstücke (*plagulae, grammata, gemmata, fimbriae, plicae, bretgen, brederken*) aufgesetzt, zwei auf den Ärmeln, zwei über dem Saum vorn und hinten, eins auf der Brust, eine Symbolik der fünf Wunden Christi. Sie waren vom Stoff und der Farbe der Kasel, oft reich gestickt, auch mit figürlichen Darstellungen, und wurden vor dem Waschen der Alba abgetrennt. Vom 13. bis 16. Jh. wird die Alba fast allgemein lang und schleppend wie ein Frauengewand mit Stossfalten auf dem Boden gebildet; im 17. Jh. wird sie dagegen wesentlich verkürzt, fussfrei und mit einem breiten Besatz von Tüllspitzen garniert, der oft bis an die Knie heraufreicht, ein Gegenstand, an dem die Plastiker des Barock mit grosser Vorliebe ihre Virtuosität zeigen.

3. Der Gürtel (*cingulum, zona, balteus*), durch welchen die Alba über den Hüften aufgegürtet wird, Symbol der Enthaltsamkeit (Luc. 12. 35.) wird erst seit dem 8. Jh. genannt und ist ein mehrere Finger breiter Zeugstreifen von 2,50—3 m Länge aus Leinwand, Wolle oder Seide, weiss oder bunt in der Tagesfarbe, auch mit Stickereien und Quasten oder Fransen. Er wird einfach oder doppelt um den Leib gelegt und an der rechten Seite, später allgemein vorn geknüpft. Auf Reproduktionen sind höchstens die beiden Enden unter der Tunika herabhängend sichtbar. Da die prächtigeren Gürtel durch Knotung zu leicht Schaden litten, so wurde im Innern eine Wollschnure angenäht, mit welcher man den Knoten knüpfte. Diese Einrichtung wird schon durch einen Gürtel aus der Ottonenzeit in den Reichskleinodien, durch das Kaisercingulum und einen grünseidenen mit goldgewirkten Tieren und Sternen im Dom zu Halberstadt belegt.

4. Der Manipel (*manipulus, mappula, sudarium, mantile, manuale, fanon, handvan*), ursprünglich das Schweiss- und Nasentuch (Taschentuch im heutigen Sinn), erscheint seit dem 9. Jh. in liturgischer Bedeutung, ein schmaler langer Zeugstreifen mit beiderseitigen Fransenenden, der gefaltet in der linken Hand, dann über dem Unterarm, schliesslich als blosses Zierstück getragen wird, so dass neben dem Manipel ein zweites dem praktischen Gebrauch dienendes Sudarium (*snoeffdoech, serviet*) aufkommt. Damit war für das Ziermanipel der Weg für die reichste Dekoration frei. Es ist im Ma. meist aus dem Stoff der Kasel geschnitten, bestickt, mit Perlen und Steinen besetzt, an den Enden mit trapezartigen Stücken, an denen Fransen, Quasten, Glöckchen, Äpfelchen, Eicheln etc. hängen. Um das Herabgleiten zu verhüten, wurde der Manipel mit Schnüren am Arm festgebunden oder die Enden aneinandergenäht, so dass er bloss wie etwa heut die Manschetten über den Arm gestreift wurde. Im Barock erweitern sich die Trapezenden zu unförmlichen Lappen oder Taschen und der Verbindungsstreifen wird unschön zu einem kurzen, schmalen Band verkleinert. Der Manipel wird lediglich bei der Messe gebraucht.

5. Die Stola (*orarium, stola*)[1], Symbol des Lehramts, ist ein den antiken

[1]) Die von den Liturgikern, besonders von Durandus beeinflusste Herleitung von der antiken stola matronalis, deren beide aufgenähte Borten man als liturgische Stola beibehalten, scheint jetzt allgemein aufgegeben.

Schärpen nachgebildetes Gewandstück, welches frühzeitig als Abzeichen des geistlichen Standes, von den Diakonen aufwärts, auch ausserhalb der Kirche galt. Es wurde bei den Diakonen über die linke Schulter getragen, über Brust und Rücken nach der rechten Hüfte gelegt, hier verschlungen und reichte mit den Enden über die Dalmatik hervor, von Priestern und Bischöfen aber um den Hals geschlungen, auf der Brust gekreuzt und mit dem Cingulum übergürtet oder gerade herabhängend getragen. Die Entwicklung ist dem des Manipels ähnlich. Es wird mit Kreuzen oder Figuren bestickt, die unter der Dalmatik sichtbaren Enden verbreitert, mit Fransen, Troddeln, Schellen u. dergl. besetzt, schliesslich ebenfalls taschenartig erweitert.

6. Die Dalmatika (*tunica, dalmatica*) ist das nächste über der Alba getragene Kleid, welches aus dem gleichnamigen römischen mit zwei senkrechten Purpurstreifen verzierten, weitärmligen Gewande abgeleitet wird. Es wird vom Subdiakon aufwärts, also auch von Priestern, Bischöfen und Päpsten unter der Kasel getragen, und bildet das Messgewand der beiden Diakonen, seitdem diesen im 8. oder 9. Jh. der Gebrauch der Planeta entzogen war; daher später auch Levitenrock, Lesegewand genannt. Der Schnitt ist äusserst schwankend. Eine Dalmatik des 7. Jh. ist an Ärmeln und Fussende schon bedeutend verkürzt, so auch auf Bildern karolingischer und späterer Zeit; im 12. und 13. Jh. sind dagegen lange Dalmatiken dargestellt, welche von der Alba nur wenig sichtbar lassen, und auch die erhaltenen Exemplare (in Halberstadt, Heinrichs II. in München u. a.) würden nur bei sehr grossen Trägern fussfrei stehen.



Fig. 326. Dalmatika.

Unter den Armen wird die Dalmatik bogig oder gerade bis an Hüfthöhe, im 15. Jh. dann bis an die Ärmel aufgeschnitten und allgemein bis handbreit unter das Knie verkürzt. Der Stoff ist wie bei der Kasel ein buntes, figuriertes Seidengewebe (Fig. 326). Als Verzierungen erhalten sich ziemlich allgemein die beiden senkrechten Streifen auf Brust und Rücken, welche durch zwei Riegel (*plagulae*) verbunden werden. Ärmel und unterer Saum samt den Ausschnitten werden mit Borten verschiedenster Art eingefasst, doch begegnen statt deren ebenfalls einzelne Plagulä vorn und hinten wie bei der Alba, im 15. und 16. Jh. dann allgemein Fransen in zwei oder drei wechselnden Farben. Auch werden an metallenen Löwenknöpfen am Halsausschnitt zwei Schnüren mit langen Quasten befestigt, die auf dem Rücken herabhängen. — Die Tunicella ist der Dalmatik ganz ähnlich, nur etwas weiter und kürzer und wird öfter von Bischöfen über der Dalmatik getragen.

7. Die Kasel (*amphibalus, infula, paenula, planeta, casula, mesachel*), zuerst das Messgewand aller Grade, dann (seit 8. resp. 9. Jh.) des Priesters und der höheren

Kleriker, ist ein dem antiken Reisemantel (*paenula*) nachgebildeter, glockenförmiger Überwurf, lediglich mit einem Halsausschnitt versehen, so dass der Körper darin wie in einer Hütte (*casula*) steckt (Fig. 330, *c*). Beim Ministrieren musste die ganze seitliche Stoffmasse mit den Armen hochgehoben werden und bildete in den Ellenbogen Faltenhaufen, über Brust und Rücken ineinanderlaufende Querfalten, daher der Name *planeta*. Solange man leichte Seidenstoffe benutzte, bot die Handhabung keine Schwierigkeiten. Und die älteren Kaseln bis ins 14. Jh., die man nach der des hl. Bernhard in Brauweiler mit dem Gattungsnamen Bernhardskaseln belegt hat, sind noch völlig glockenförmig, unten von beträchtlicher Weite und verhältnismässig lang. Dagegen als die schweren Brokate und Stickereien in Gold, Silber und Edelsteinbesatz aufkamen, raffte man die Kasel beiderseits durch Zugschnüren auf, wie es an der des Willigis in St. Stephan zu Mainz ersichtlich ist. Seit dem 14. Jh. schnitt man aber die Seiten etwas aus bis über die Unterarme (sog. gotische Kasel), im Anf. des 16. Jh. bereits allgemein bis an die Schultern, so dass das Gewand aus einem kürzeren vorderen und einem längeren hinteren Schilde besteht. Seit dem 17. Jh. werden die Achselstücke noch schmaler und die beiden Schilde violinenartig zugeschnitten, so dass von der altehrwürdigen Glockenkasel nicht viel mehr als der Name übrig geblieben ist.

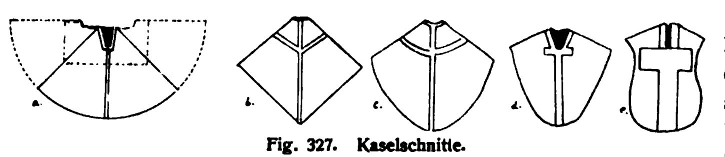


Fig. 327. Kaselschnitte.

Neben dem Zug nach Bequemlichkeit spielte in diesem Prozess gewiss auch die Sparsamkeit eine Rolle, da bei dem neuen Schnitt etwa nur der dritte Teil des Stoffes einer Glockenkasel gebraucht wurde und mit einiger Geschicklichkeit auch die Stoffe für Stola und Manipel übrig blieben. Nebenher geht übrigens eine Umarbeitung des Schulterstückes. Bei den älteren Kaseln, die aus einem vorn zusammengenähten Halbkreisen entstanden, ergab sich im Nacken ein lästig aufstehender Zipfel oder Bausch. Im Zuschnitt des 14. und 15. Jh. verliert sich der steile Anstieg und aus den beistehenden schematischen Zeichnungen ist zu ersehen, wie der Schnitt sich allmählich der natürlichen Schulterform nähert.

Als Stoff kommt fast ausschliesslich Seide in Betracht; doch sind aus dem hohen Ma. Kaseln aus Wolle und aus dem späteren solche aus bemaltem Leder, ja sogar aus Stroh vereinzelt nachweisbar. Die Verzierung ist wohl zunächst lediglich von dem praktischen Gesichtspunkt aus eingeführt worden, dass die vordere Naht durch einen Zierstreifen verdeckt und ein solcher der Symmetrie halber auch auf die Rückseite gelegt wurde. Wahrscheinlich dadurch, dass sich die Borten des Halsausschnittes auf Brust und Schulter herabzogen, ergab sich das Gabelkreuz in Y- oder Ψ-Form, das auf Kaseln des 13. und 14. Jh. gewöhnlich ist, doch sind Kaseln dieser Zeit auch ganz ohne Stäbe oder mit ornamentiertem Baum bestickt. Andererseits finden sich auf den Schulterstücken und den Stäben figürliche Stickereien, Bischofs- und Heiligenbilder; ja einige (s. o. S. 257) sind ganz mit Bildern überzogen. Anf. 15. Jh. wird das Gabelkreuz schon durch das geradbalkige † auf dem Rücken ersetzt, während auf der Brustseite wieder der einfache Stab auftritt. Die Stäbe werden zugleich sehr breit und immer reicher, steifer und schwerer in der Stickerei. Man liebt es, Heiligenfiguren in Bildnischen übereinanderzusetzen oder in Nachahmung des Altarkreuzes den Kruzifixus (Fig. 328) mit Evangelistenzeichen, Gott Vater u. a. darzustellen. Die Arbeit ist dabei vortrefflich, meist in Halbrelief auf Holz-, Papp- oder Teigunterlage, nur jedem vernünftigen Gewandstil stracks zuwiderlaufend. Angemessener sind die gewebten „Kölner Borten". Auf barocken Kaseln ist das Kreuz dann überhaupt selten und ein freier Dekor in Streumustern, Blumen, Sonnen, Weiden, Aschenkrügen, Vögeln u. dergl. in schwerer Gold- und Silberstickerei über das Gewand gelagert.

Die Planeta war mit gewissen Einschränkungen in Rom bis zum 8. Jh. und vereinzelt im Norden auch den Diakonen und Minoristen bis herab zum Ostiarius verstattet, das generale indumentum aller Kleriker und auch im Missale Romanum wird der Gebrauch an grösseren Kirchen und für gewisse Zeiten im Advent und in den Fasten freigegeben. Zum Unterschied von den Priestern sollen aber die niederen Grade die planeta plicata tragen, die Faltenkasel, die mit beiden Armen vorn bis zur Brust aufgehoben, vom Subdiakon vor Lesung der Epistel überhaupt ausgezogen, vom Diakonen vor dem Evangelium zusammengerollt stolenartig um die Schulter gelegt wird. Die Sitte ist bei Erklärung von Bildern zu beachten.

8. Das Pluviale (*cappa, cappa choralis*) ist aus der Lacerna der Alten hervorgegangen, ursprünglich ein nichtliturgischer Schutzmantel ohne Ärmel, ganz nach dem Schnitt der



Fig. 328. Kaselkreuz in Breslau.



Fig. 329. Das Pluviale.

Glockenkasel, nur vorn offen und durch eine Agraffe auf der Brust zusammengehalten. Eine im Nacken herabhängende Kapuze (*cucullus*) diente zur Bedeckung des Hauptes, wurde aber seit dem Gebrauch des Baretts auf einen Zipfel (*clipeus*) reduziert, der spitz oder rund wie ein Schild auf den Rücken fällt, manchmal auch noch mit einer Quaste versehen. Man bediente sich der Kappe bei Umzügen im Freien zum Schutz gegen die üble Witterung, dann auch überall, wo das Rauchfass benutzt wurde, als „Rauchmantel" und bei der Vesper (Vespermantel). Seit dem 10. Jh. etwa wird es in den Bestand einer vollständigen Kapelle eingereiht, im späteren Ma. vorzugsweise das Amts- und Prunkgewand der Bischöfe statt der Kasel. In Reproduktionen, häufig auch auf Grabplatten, sind Bischöfe

gewöhnlich durch das Pluviale charakterisiert. Die Verzierung beschränkt sich auf die Ränder, welche mit gestickten oder gewebten Borten oder Fransen eingefasst, auch mit Schellen und Edelsteinen besetzt werden (Fig. 329). Vollständig mit Bildern bestickte Pluviale wie das von St. Blasien in St. Paul, gehören zu den Seltenheiten. Eine besondere Pracht wird auf die Agraffen (fibulae, pectoralia, monilia) verwendet, Mantelschliessen in Kreisvierpass oder Dreieckform mit getriebenen oder perlenbesetzten Rändern, im Feld mit Heiligenfiguren oder biblischen Darstellungen in Silber oder vergoldetem Kupfer, auch mit Email. Doch sieht man auf Bildern auch vielfach eine Zeugschliesse in Form eines Riegels von der Breite und Art der Borte, mit Edelsteinen, kostbaren figurierten Stickereien oder getriebenen Plaketten verziert. Bischöfliche Pluviale sind durch Schleppen ausgezeichnet.



Fig. 330. Amtstracht des Bischofs.

9. Die private Tracht der Geistlichen verdient wenigstens darum kurz berührt zu werden, weil es seit Anf. 15. Jh. allmählig, dann immer mehr Sitte wird, sich auf Epitaphien im Hauskleid verewigen zu lassen. Dies ist der schwarze, am Hals zugeknöpfte Talar (*talaris, subtana*) mit engen Ärmeln, darüber das Chorhemd (superpelliceum) oder ein Mantel, der wohl als Werktagsform des Pluviale angesprochen werden kann, doch ohne jede Verzierung, und darüber ein Schulterkragen, der bis zu den Ellbogen reicht, in abgestuften Falbeln gearbeitet, am Saum glatt, gezaddelt oder mit Troddeln behängt ist, almutium genannt, wenn er von Pelz ist und den Hinterkopf mit bedeckt, Mozetta, wenn er eine kleine Kapuze hat und vorn zugeknöpft oder mit Schnüren gebunden wird. Die Bartlosigkeit wurde den Geistlichen 1074 auf dem Laterankonzil zur Pflicht gemacht und ist sehr streng durchgeführt worden. Erst im 15. und 16. Jh. erscheinen einzelne Bischöfe, vielleicht unter besonderem Privileg, mit Bärten, z. B. Rembert v. Kerssenbrock auf seinem Bronzeepitaph im Dom zu Paderborn von 1560. Dann ist wohl unter Vorgang der Jesuiten ein Lippen- und Kinnbärtchen (Henri quatre) wenigstens bei Prälaten allgemein.

Die Tonsur, das Sinnbild der Krone Christi (*corona clericalis*) wird mit einem kleinen runden Käppchen bedeckt, welches im 15. Jh. allmählich erhöht, gesteift, mit vier Hörnern und oben in der Mitte mit Quaste versehen wird (Barett, *biretum*). Kardinäle gehen purpur- und rosenrot, bei Gelegenheit auch violett und tragen seit 1248 als Standesabzeichen den breitrandigen flachen Kardinalshut (*pileus, galeus ruber*), dessen ursprünglich einfaches Kinnband in ein seitliches Schnürengeflecht mit fünf Reihen Quasten erweitert wird.

10. Von einer Priesterkleidung in der evangelischen Kirche kann man nur mit Reserve sprechen, indem der nach Luthers Vorgang angenommene

Professorentalar als persönlicher Besitz des Trägers erscheint und die Pflicht der Kirche, die Amtskleidung zu unterhalten, in manchen Landeskirchen überhaupt und sehr zu Unrecht in Vergessenheit geriet. Die Wandlungen im Schnitt des Talars sind ganz bescheiden und lohnen nicht, darauf einzugehen. Seite Ende 16. Jh. kommt die dicke, spanische, vielfaltige Halskrause auf, die wie ein Mühlstein auf den Schultern liegt, mancherorts, z. B. in Hamburg noch heut in Gebrauch. Seit dem 30jährigen Krieg wird dagegen der glatte, breite Schwedenkragen angenommen, der von den Seiten her immer mehr beschnitten, schliesslich auf die beiden auf die Brust fallenden Läppchen (Bäffchen) reduziert wird, die man seltsamerweise auf die beiden Gesetzestafeln deutete. In der reformierten Kirche nahm man das spanische Mäntelchen an und fügte zwei schmale, etwa doppelthandbreite Streifen hinzu, welche vom Nacken auf den Rücken hinabfallen, eine barocke Erfindung, die als Küstermäntelchen auch in lutherischen Kirchen Eingang gefunden hat. Doch fehlt in reformierten Kreisen vielfach jede Art von Ornat und der Pfarrer tritt im jeweils modischen bürgerlichen Anzug auf.

Neben diesen dürftigen Neuerungen kann nicht unbemerkt bleiben, dass man hie und da die Bruchstücke des katholischen Kleidervorrats bewahrte. Zunächst wurde von Stiftsgeistlichen und Chorherren ganz unbefangen das Messgewand weitergetragen. So klagt 1550 B. Melchior Zobel v. Würzburg vor Karl V., dass die Kanoniker von Schmalkalden, alle uxorati, *„noch ihre chorrökh"* brauchen. Das wird auch sonst reichlich bezeugt. Ferner hat man sich der Alba sowohl beim Altardienst wie bei der Predigt noch lange bedient, in Schlesien, Mähren, Brandenburg, Württemberg; in Kursachsen wurde durch das Interim eine unter den Armen aufgeschnittene Alba eingeführt und wo sie einmal die Sturmjahre überdauert hatte, ist sie bis zur Gegenwart erhalten geblieben. Höchst merkwürdig ist es dagegen, dass vielfach in sächsischen Kirchen selbst noch im 18. Jh. „rotsamtne Messgewänder" neu angeschafft wurden, in Neuhausen 1656 als Geschenk des Patrons und bloss bei der Christmette gebraucht, in Pappendorf 1713 ein weisses Chorhemd, 1715 ein rotes mit Gold besticktes Messgewand, ebenso in Greifendorf 1706 nebst Kirchvaterrock und Mützchen. Auch in Rosswein ist der Brauch bezeugt. In Finnland tragen die Geistlichen beim Abendmahl noch richtige, reichbestickte, steife Kaseln in barocker Geigenform.

2. Bischöfliche Kleidung und Abzeichen.

Von den bereits genannten Ornatstücken legt der Bischof nacheinander an Humerale, Alba, Cingulum, Stola, Tunika, Dalmatik, Kasel und Manipel, dazu die pontifikalen Strümpfe und Schuhe und als besondere Abzeichen seiner Würde Mitra, Handschuhe, Ring und Krummstab, wozu für Erzbischöfe noch das Pallium tritt.

1. Die Mitra (*Infula, cuphia, cophium, cidaris, tiara, pileum*) scheint in Rom erst im 10. Jh. aufgekommen zu sein und wurde erstmals von Leo IX. 1049 an Erzb. Eberhard von Trier, dann häufiger als besondere Gunst des römischen Stuhls an verdiente Prälaten, Äbte, Stiftskirchen, nebenbei auch an Fürsten verliehen. Im Dom zu Halberstadt durfte sie seit 1063 sogar mit Beschränkung auf gewisse Feste von den Subdiakonen getragen werden. Seit Ende 12. Jh. erscheint sie als bischöfliches Ornatstück schlechthin. Den Äbten ist ein Recht darauf nicht eingeräumt worden, doch da auch Erzbischöfe die Mitra verliehen, ist die Zahl „infulierter Äbte" im Ma. wenigstens bei den begüterten Klöstern sehr gross.

Die Mitra ist anfänglich eine niedrige, weiche Mütze (Fig. 331) aus (weissem) Seidenstoff, am unteren Rand mit einer Borte (*circulus*), von dem (nicht immer) zwei Bänder (*fasciae, fimbriae, vittae, penduli, fanones, linguae*) mit Fransen seitlich auf die Schultern oder hinten in den Nacken fallen. In der Mitte zieht sich von vorn nach hinten eine Einbuchtung, manchmal ebenfalls durch eine Borte markiert, wodurch über den Ohren zwei niedrige runde Hörner (*cornua*) entstehen. So hält sie sich bis gegen Ende 12. Jh. Doch werden andererseits schon Mitte 12. Jh. die Hörner erhöht und zugespitzt und vereinzelt schon in dieser Zeit, seit dem 13. Jh. allgemein nicht mehr über den Ohren, sondern mit einer Vierteldrehung über Stirn und Nacken getragen und die Bänder am unteren Rand des hinteren Hornes befestigt (Fig. 332). Die Cornua halten sich in mässiger Höhe und haben je eine senkrechte Borte, die vom Circulus zur Spitze steigt. Seit dem 14. Jh. werden die Hörner, das Symbol der beiden Testamente, in steigenden Massen erhöht und wie Schiffsschnäbel ausgebaucht, die Borten in massiver Weise mit Stickereien, Steinen, Perlen und metallischen Plaketten besetzt und auch die Zwickel teilweise mit Figuren in schwerer Reliefstickerei, die Ränder derselben aber mit Kantenblumen geschmückt. Bei diesen Ungetümen verblieb auch die Neuzeit, nur dass die lineare Umrahmung aufgegeben und dafür die schnörkelreiche Goldstickerei eingeführt wurde. Das Cäremoniale unterscheidet drei Arten von Bischofsmützen, die **Mitra pretiosa**, mit Juwelen, Gold- und Silberplättchen verziert, die **auriphrygiata** aus Goldbrokat mit Perlenbesatz, die **simplex** aus Seidendamast oder Battist, deren Gebrauch bei einzelnen Arten des Kultus geregelt ist. Auf ma. Bildern sieht man gelegentlich in Bischofsreihen oder auf Grabsteinen Bischöfe ohne Mitra oder mit derselben in der Hand, ein Zeichen, dass der Träger als Electus verstorben oder die päpstliche Bestätigung nicht erlangt hat.

Fig. 331. Die Mitra.



Fig. 332. Mitra aus Admont.

2. **Die Handschuhe** (*chirothecae, manicae, wanti*) sind im liturgischen Gebrauch seit Ende 10. Jh. nachweisbar, werden aber erst seit dem 12. Jh. allgemeiner und nach dem später fixierten Herkommen von Bischöfen und privilegierten Äbten etc. lediglich in der Messe und auch da nur bis zum Offertorium getragen. Im 12. und 13. Jh. werden sie von den Liturgikern *inconsutiles* genannt und dementsprechend sind erhaltene Stücke aus Wolle oder Seide gestrickt; doch finden sich auch, wie in Halberstadt, aus Zeugstücken zugeschnittene genäht. Die Farbe ist anfänglich weiss, in neuerer Zeit ist die Tagesfarbe, schwarz ausgeschlossen, vorgeschrieben. Schon im 13. Jh. reichen die Manicae über das Handgelenk und im 14. Jh. werden immer länger werdende **Stulpen** angesetzt, welche in Zipfeln fallen, am Ende mit **Glöckchen**

oder Quasten besetzt und an den Rändern mit Borten oder Perlen eingefasst. Die Verzierung besteht aus einem goldenen, silbernen oder emaillierten Plättchen auf dem Handrücken (*circulus, tasselus*) in Kreis-, Rauten- oder Passform mit dem Lamm Gottes, der Dextera Domini oder dem Kreuz. Doch sind vielfach auch Edelsteine in wechselnden Fassungen aufgesetzt (Fig. 333).

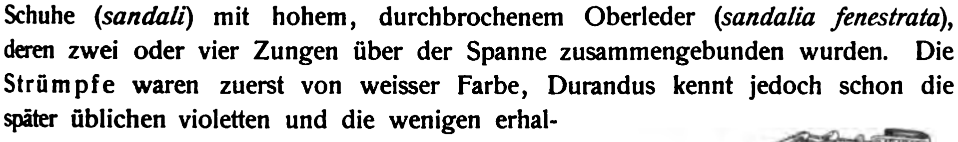


Fig. 333. Handschuh.

3. Die pontifikale Fussbekleidung ist im 5. und 6. Jh. in Italien in Form von weissen Leinen, mit denen man den Unterschenkel umwickelte (*udones*) und niedrigen Lederschuhen (*compagi*) weit verbreitet und bei allen Graden in Gebrauch. Seit dem 10. Jh. kommen aber gewebte Strümpfe unter dem Namen *caligae* auf und Schuhe (*sandali*) mit hohem, durchbrochenem Oberleder (*sandalia fenestrata*), deren zwei oder vier Zungen über der Spanne zusammengebunden wurden. Die Strümpfe waren zuerst von weisser Farbe, Durandus kennt jedoch schon die später üblichen violetten und die wenigen erhaltenen des 12. und 13. Jh. sind aus braunrotem, auch grünem Seidendamast oder Taffet gefertigt. Die Schuhe (*calceamenta, socculi*) sind dagegen aus rotem Leder mit Goldpressung gearbeitet, mit Seidentroddeln, Aurifrisien in Form eines Gabelkreuzes oder anderen Ornamenten belegt (Fig. 334).



Fig. 334. Pontifikalschuh.

Im Schnitt herrscht grosse Freiheit. Es kommen niedere Arten, ähnlich modernen Hausschuhen vor, daneben höhere, die über die Knöchel reichen, in Laschen aufgeschnitten sind und mit einem Zugriemen geschnürt werden. Beide Ornatstücke sind übrigens nur Bischöfen und privilegierten Äbten gestattet und werden nur bei der Messe getragen.

4. Der Krummstab (*pastorale, pedum, virga, ferula, baculus*) wird aus dem Hirtenstab der Alten abgeleitet und ist schon seit dem 6. Jh. Symbol der Hirtengewalt der Bischöfe, in karolingisch-ottonischer Zeit geradezu der Kathedrale selbst. Denn der Stab wird nach dem Tod des alten Bischofs dem König gebracht und dem neugewählten mit den Worten: *Accipe ecclesiam* überreicht. In gleicher Weise wird er später von Äbten und Äbtissinnen als Hoheitszeichen getragen. Daher auch die symbolischen Inschriften: *Attrahe per curvum, medio rege, punge per imum,* oder *sterne resistentes, stantes rege, tolle iacentes* u. a.

Die älteren Stäbe sind einfach von Holz mit glatter oder ornamentierter Elfenbeinkrücke wie der des hl. Ruprecht in St. Peter zu Salzburg und des hl. Heribert in Deutz, oder mit kurzem gekrümmten Horn wie am Annostab in Siegburg. In romanischer Zeit wächst sich das Horn zu einer kunstreichen Kurvatur oder Spirale aus, welche über einem runden Knaufe (nodus) auf dem Schafte aufsetzt, von Kantenblumen begleitet, mit Ranken reliefiert ist und in Drachenkopf ausläuft. Oft ist in die Krümme ein Symbol (Kreuz, Agnus dei, Tierkampf, Taube) oder ein Heiligenbild, die Madonna, die Kreuzigung eingesetzt. Das Material der Krümme ist teils Elfenbein, teils Kupfer mit Emaillen, der Schaft manchmal mit Silberblech beschlagen, unten in eine Spitze auslaufend. Die Zahl der Stäbe, meist nach berühmten Bischöfen benannt, ist verhältnismässig recht gross. In der Gotik verfällt das Pedum mehr und mehr architektonischen Bildungsgesetzen, der Nodus wird ähnlich wie der Kelchknauf durchbrochen, selbst zu einem polygonen Türmchen mit

Masswerken, Giebeln, Streben und Fialen umgestaltet und die Krümme mit freien Blumen und Ranken überladen und über dem Nodus sichelförmig ausgebogen. Das Elfenbein verliert sich und das vergoldete Silber mit Edelsteinschmuck tritt an dessen Stelle (Fig. 335). Die Renaissance hat dann die Krümme noch freier behandelt, auf ihren bekannten Knoten und Einziehungen aufgebaut und in Akanthuslaub aufgelöst, das eine Rosette mit figürlichem oder Wappenschmuck umschliesst, vielfach nicht mehr nach innen, sondern nach aussen gebogen.

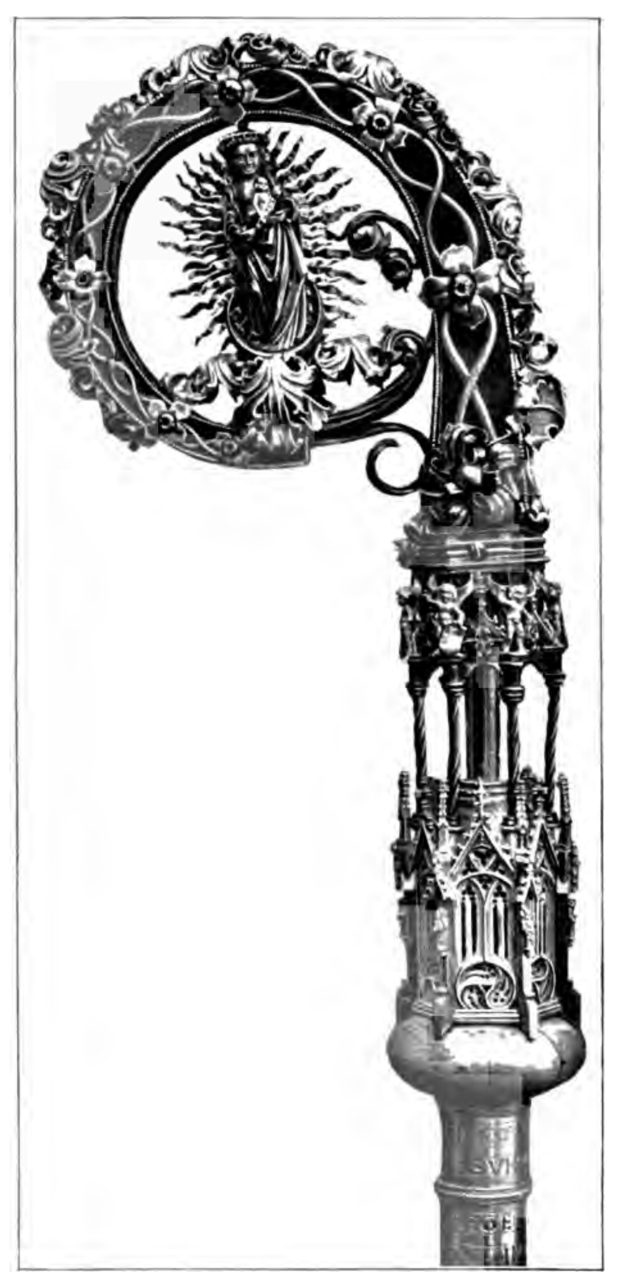


Fig. 335. Krummstab des hl. Bernward in Hildesheim.

Seit dem 15. Jh. wird unter dem Nodus das Schweisstuch (*sudarium, panisellus, fanon*) angeknüpft, zunächst zum praktischen Gebrauch, womit der Träger im Sommer des Schweisses Herr werde; dann ist es zum blossen Zierfähnchen geworden. — Erzbischöfe trugen statt oder neben dem Pedum einen Kreuzstab, crux archiepiscopalis, ein Vorrecht, das z. B. auch den Bischöfen von Halberstadt unter Alexander II. (1061—73) verliehen wurde.

5. Das Brustkreuz (pectorale) ist seit dem 6. Jh. von Bischöfen getragen, dann aber von Innocenz III. dem Papst allein vorbehalten worden, in neuerer Zeit wieder den Bischöfen allgemein zugestanden. Dagegen nur einer beschränkten Zahl deutscher Bischöfe (von Lüttich, Bamberg, Naumburg(?), Paderborn, Würzburg, Eichstädt, Regensburg, Salzburg, Krakau) stand das Rationale zu, ein vielgestaltiger, dem alttestamentlichen Ephod nachgebildeter Brustschmuck.

Das Rationale (*Logion*)[1], zuerst überhaupt im Sakramentar Ratolds Ende 10. Jh. genannt, „Zeichen der Lehre und Wahrheit“, erscheint zunächst bei Porträtfiguren auf Grabmälern, Siegeln etc.

[1]) J. BRAUN, das Rationale, Zs. f. chr. K. XVI. 97.

als runder oder viereckiger Brustschild mit (12) Perlen (Symbol der 12 Stämme), so auf dem Clemensgrab in Bamberg (Fig. 336), auch vermehrt um zwei Rundschilde auf den Achseln, die auf verbindende Zeugstreifen gelegt sind. Hierdurch ward das Ornatstück dem Pallium ähnlich, ein Schulterkleid mit einem mittleren oder zwei seitlichen Behängen, zumal als seit Ende 13. Jh. die Schilde nicht mehr in Metall, sondern in Stickerei ausgeführt oder auch ganz aufgegeben wurden. Diese Entwicklung lässt sich auf den Siegelbildern der Bischöfe von Osnabrück und Paderborn, auf dem Rationale Gundekars von Eichstätt mit den Bischofsbildern von 1076—1540, auf Regensburger und Würzburger Siegeln, Glasgemälden und Grabsteinen verfolgen.

Fig. 336. Brustschild auf dem Clemensgrab in Bamberg.

Erhalten sind nur wenige Stücke, das älteste von Anf. 11. Jh. im Domschatz zu Bamberg, Brust- und Achselschilde schon ganz in Goldstickerei ausgeführt und auf eine Kasel aufgenäht; in Eichstätt das Rationale Gundekars, † 1076, mit Miniaturen der Träger, im Nat.-Mus. zu München und im Dom zu Regensburg zwei verwandte Stücke mit reicher Symbolik nach der Bamberger Vorlage kopiert (vier Tugenden nach Ps. 84, 11, die 12 Stämme, 12 Apostel, Rex gloriä und Thron Salomons), endlich im Dom zu Paderborn eine Brouillonstickerei mit Perlen 17. Jh. ohne Schilde und Behänge, das Vorder- und Rückenstück durch Stäbe verbunden. — Eigentümlich ist, dass im Prager Schatzverzeichnis auch ein Rationale diaconale genannt wird und auf dem Siegel von Beckum trägt der hl. Stephanus in der Diakonentracht ebenfalls den Brustschild.

Ein Flabellum in Form einer Metallscheibe in durchbrochener Arbeit mit aufgelegtem Kreuz aus dem 13. Jh. wird in Kremsmünster bewahrt.

Der bischöfliche Ring (*annulus*) am vierten Finger der rechten Hand getragen, ist seit dem 6. Jh. nachweisbar und aus dem 7. Jh. ist der des hl. Arnulf in Metz, später mehrere aus Grabfunden erhalten. Nach Innocenz III. sollte der Goldreif nur einen glatten Amethyst halten, doch hat man sich, wie begreiflich, der reichsten Fassungen erfreut.

Die päpstliche Tiara erscheint erst im 11. Jh., und zwar als ein Spitzhut ohne Krempe (so bei der Papststatue in Bamberg, 13. Jh.), doch meist mit einem Perlenreif am unteren Rande (*regnum*, *corona*). Unter Bonifaz VIII. kommt ein zweiter Reif hinzu und unter Clemens V. um 1315 ein dritter. Die konische Gestalt hat sich noch lange erhalten.

6. Das Pallium ist wenigstens seit dem 6. Jh. Insigne des Papstes und zuerst beliebig, dann allgemein an die Erzbischöfe als persönliches Amtszeichen und Rechtssymbol päpstlicher Bestätigung, daneben einzelnen Bischöfen zur Auszeichnung ohne alle Rang- oder Rechtserhöhung verliehen worden. Es ist durchaus liturgisch, lokal und persönlich beschränkt, darf nur bei der Hochmesse und nie ausserhalb der Provinz oder Diözese getragen werden. Als Stoff kommt wohl seit den ältesten Zeiten nur weisse Wolle in Betracht, welche von den zwei durch den Papst am 21. Jan. gesegneten Lämmern gewonnen und von den Nonnen in St. Agnese gesponnen wird; die fertigen Pallien werden bis zu ihrer Verwendung am Grabe des hl. Petrus aufbewahrt. Die ursprüngliche Form (Fig. 337) ist ein

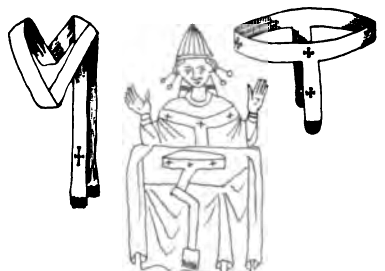


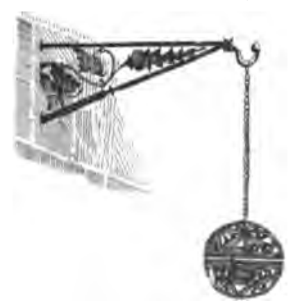
Fig. 337. Palliumverleihung am Heribertsschrein zu Deutz.

langer dreifingerbreiter Streifen mit mehreren (die Zahl schwankt beständig) roten oder schwarzen Kreuzchen bestickt, so über die Schultern gelegt, dass die Enden von der linken Schulter lang auf Brust und Rücken fallen. Etwa seit dem 8. Jh. werden die Enden (*vittae*) mit drei Nadeln so festgesteckt, dann festgenäht, dass sie auf die Mitte der Brust und des Rückens zu liegen kommen und das Pallium links gedoppelt (*in sinistra duplex*) verläuft. Im 10. Jh. ist diese feste Form schon gewöhnlich, auf den Bildern ganz ähnlich wie das Gabelkreuz der Kasel gezeichnet und immer mehr auf die Oberarme herabgezogen. Die Bänder reichen bis zum 15. und 16. Jh. noch über die Kasel, verkürzen sich dann aber bis zu unbedeutenden Streifen, die durch eingenähte Bleiplättchen beschwert werden mussten. Im Grund war und ist das Pallium „nur mehr eine Art Halsbinde mit zwei kurzen Ansätzen".


Fig. 338. Bartkamm Heinrichs I. in Quedlinburg.

7. Kämme (*pectines*) aus Elfenbein stehen insofern mit der bischöflichen Kleidung in Verbindung, als bis ins 13. Jh. bei der Konsekration nach der Salbung das Haupt des Bischofs wieder mit einem Kamme gescheitelt wurde, der dem Bischof eigentümlich verblieb und ihm mit ins Grab gegeben wurde. Naturgemäss ist diesem selten gebrauchten Stücke kein besonderer kirchlicher Kunstcharakter aufgeprägt worden. Vielmehr haben wir in den erhaltenen Kämmen gewiss meist Stücke profaner Herkunft zu sehen, auch wenn ausnahmsweise darauf biblische Szenen (in den Kunstgew.-Mus. zu Köln die Kreuzigung, zu Berlin Verkündigung und Dreikönige, im Dom zu Osnabrück Petrus mit zwei Heiligen) dargestellt sind. Die Form ist eigentümlich schmal und hoch, der Griff lyraförmig gebogen und wie bei den Doppelkämmen das Mittelstück mit Tiersymbolik, Rankenornament oder Liebesszenen in Flachrelief verziert. Nur der sog. Bartkamm Heinrichs I. in Quedlinburg, erst 13. Jh., hat einen Rand von Perlen und Edelsteinen (Fig. 338). Übrigens wurden um des kostbaren Materials willen bei Kirchen auch Kämme bürgerlicher Abstammung aufgehoben und gelegentlich mit den Namen vornehmer Träger belegt[1]).

8. Wärmäpfel (*poma calefactoria*), von Geistlichen gegen Erstarren der Finger im Winter, vielleicht an Umhängekettchen, getragen, haben die Form einer durchbrochenen doppelschaligen Kugel, in deren Inneres ein Kästchen mit heissem Sand, Wasser, Kohlen eingesetzt wurde. Für den Messpriester hing das Gerät wohl zweckmässig neben dem Altar. Wenigstens ist in der Kapelle in Burg Elz (Fig. 339) noch eine derartige Einrichtung erhalten, ein romanischer, in Sternen durchbrochener Äpfel, der an einem (gotischen) Wandarm hängt. Andere im Zither zu Halberstadt (geschlossener Bronzeguss mit vier Evangelisten und deren Zeichen), in St. Valentin zu Prag, in St. Marien zu Danzig (kleine Pfanne mit durchbrochenem Deckel). Zu dem Halberstädter gehört eine gepresste Lederkapsel. Von kirchlichen Kohlenbecken in Form von Tischchen, Wagen oder Altärchen, welche von Schriftstellern erwähnt werden, hat sich anscheinend nichts erhalten.


Fig. 339. Wärmäpfel in Burg Elz.

3. Ordenstrachten.

H. Helyot, Ausf. Gesch aller geistl. u. weltl. Kloster- u. Ritterorden, deutsch 1753—56. 8 Bde. — C. F. Schwan, Abbild. aller geistl. u. weltl. Orden 1779. — J. Amman, Stand u. Orden der

[1]) E. Braun, ein frühma. Elfenbeinkamm im Germ. Mus. Mitt. G. M. 1895. 81.

hl. röm. cath. Kirchen, Frankf. 1585. — HEIMBUCHER, die Orden u. Kongregationen d. kath. Kirche, Paderb. 1896. — CIBRARIO, descrizione storica degli ordini religiosi, Torino 1845.

Die Ordenstrachten in ihrer geschichtlichen Entwicklung sachlich zu verfolgen, würde ein weitschichtiges Unternehmen sein. Hier sollen nur kurz die Merkmale zusammengestellt werden, welche zur Feststellung der auf Bildern, Grabmälern etc. vorkommenden Ordenspersonen dienen können.

Das allgemeine Mönchskleid ist die Kutte (*colobium*) mit Gürtel über den Hüften und Kapuze im Nacken, darüber ein Mantel. Die meisten Orden haben das Skapulier angenommen, einen Zeugstreifen, der vom Hals und Nacken fast bis auf die Füsse fällt. Mit einem Marienbild geschmückt, wurde es angeblich 1251 dem Karmelitergeneral Simon Stock von der Madonna selbst mit der Verheissung überreicht: *in hoc moriens non patietur incendium*, weshalb vielfach auch Laien auf dem Totenbette das Skapulier anlegten und sich darin begraben liessen. Die Nonnen tragen das gewöhnliche Frauenkleid, um den Kopf einen schwarzen Schleier und um Hals und Brust den Wimpel, ein weisses gesteiftes Vortuch.

Antoniter schwarz mit blauer Potentia und Glöckchen am ledernen Halsband. — Augustinereremiten schwarz mit Ledergürtel. — Augustinerchorherren schwarz, weiss, violett oder braun in verschiedenen Sprengeln, darüber weisses Chorhemd und schwarzer Mantel mit Almutium (s. o. S. 376), Kappe oder Barett. — Benediktiner schwarz. — Brigittinen grau mit einem Ring auf der Brust, darin ein Kreuz. — Cisterzienser schwarz, dann weiss mit schwarzem Skapulier und roten Schuhen. — Coelestiner weiss mit schwarzem Skapulier und Kapuze. — Dominikaner weiss mit schwarzem Mantel, Kapuze inwendig weiss, Skapulier bei Mönchen weiss, bei Laienbrüdern schwarz. — Franziskaner grau mit weissem Knotenstrick, ohne Skapulier. — Hieronymiten: weisser Rock mit kleiner Kapuze und schwarzem Skapulier, schwarzer Mantel. — Kamaldulenser weiss mit Skapulier, die Nonnen mit schwarzem Weihel. — Karmeliter weiss und schwarz (oder braun) gestreifter Mantel, später schwarzer Rock, graues Skapulier, weisser Mantel, die im 16. Jh. abgezweigten Barfüsser mit braunem Rock. — Karthäuser weiss, Nonnen weiss mit schwarzem Schleier, das Skapulier ist durch Streifen verbunden. — Prämonstratenser schwarz, Mozetta, Skapulier und Mantel weiss, auf der Brust ein achtspitziger Stern; die Nonnen weiss. — Serviten schwarz, langer Bart. — Trinitarier weiss, Mantel schwarz, auf diesem und dem Skapulier ein rot und blaues Kreuz.

Die Ritterorden tragen über der gewöhnlichen Rüstung einen Mantel mit andersfarbigem Kreuz, die Templer weiss mit rotem Kreuz, die Johanniter schwarz mit weissem Kreuz, die deutschen Ritter weiss mit schwarzem Kreuz.

Die im 15. und 16. Jh. grassierende Mode der ritterlichen Orden und „Gesellschaften", vielfach nur auf Geldschneiderei angelegt, aber gerade von reichen Bürgern mit allen Opfern erjagt, betätigt sich nur in besonderen Abzeichen, die auf Grabsteinen, Totenschilden, Glasfenstern etc. begegnen. Die bekanntesten sind etwa folgende: Der Fürspan, 1355 von Karl IV. gestiftet, mit Schnalle, die Zopfgesellschaft, von Albrecht III. v. Oesterreich (1365—95) mit Zopf, der Lindwurm- oder Drachenorden, gestiftet v. Kaiser Sigismund mit Drachen, darüber ein Kreuz, der Adlerorden, von Herzog Albrecht V. 1433 gestiftet, mit einer Hand in einem Kranz, daran ein Adler hängt, der Schwanenorden, 1440 von Friedrich II. v. Brandenburg mit Brustbild der Madonna in Strahlen, darunter ein Schwan in einem gewundenen Bande; der Georgsorden 1468 von K. Friedrich III., ein Schildchen mit Kreuz, daran das Reiterbild des hl. Georg, der grosse St. Christoph, 1465 von Gr. Wilhelm v. Henneberg in Vessra, mit dem Bild der 14 Nothelfer und des hl. Christoph. Von ausserdeutschen sind zu nennen: der Goldenefliessorden, 1429 von Herzog Philipp v. Burgund, ein goldenes Widderfell an blauemailliertem strahlendem Feuerstein hängend; der Kannen- oder Mässigkeitsorden, ein Gürtel mit Kännchen, daran Maria mit Kind auf dem Halbmond, darunter ein Greif, gestiftet von Alfons v. Aragon 1458; der cyprische Schwerterorden 1195, ein Schwert mit Sförmigem Spruchband; der Orden vom hl. Grabe, gestiftet 1099 von Gottfried v. Bouillon, mit Jerusalemskreuz, in dessen Ecken vier kleine Kreuze; der Orden der hl. Katharina vom Berg Sinai Ende 11. Jh., ein Rad mit quer durchgestochenem Schwert.

4. Decken und Tücher.

1. Die Altarbekleidung wurde in romanischer Zeit, wie wir oben sahen, meist durch metallene Antependien bestritten und dieser Brauch hat sich gelegentlich bis in die Neuzeit erhalten. Daneben machte sich jedoch schon früh bei dem alles beherrschenden Streben nach Abwechslung und unter dem Druck des ausreifenden Farbenkanons die Vorliebe für die textile Bekleidung des Altars geltend. Wir finden zunächst Antependien, die auf Rahmen gespannt wurden, dann bequemere zum Anhängen, wobei zuweilen das weisse Altartuch mit dem Umhang zusammengenäht wurde; Beispiele im Dom zu Halberstadt, in St. Marien zu Danzig, in St. Gotthard zu Brandenburg. Vorerst behauptet an den Behängen die Stickerei auf Leinen, Wolle oder Seide das Feld. Es sei nur auf die teilweis schon oben genannten Prachtstücke hingewiesen aus dem 13. Jh. in Göss, im Mus. zu Bern, im Kloster Marienberg, im städt. Mus. zu Eger, aus dem 14. Jh. im Dom zu Salzburg, mehrere im Prov.-Mus. zu Hannover, im Gr. Garten zu Dresden, in St. Katharinen zu Lübeck, im Zither zu Halberstadt 12 Stück aus dem 12.—16. Jh., dann überall häufig, namentlich in Niedersachsen, Werke fleissiger Nonnen. Die äussere Fassung lehnt sich dabei an den plastischen Dekor des Altars an. Es werden Standfiguren in Arkadenreihen, doch auch Legenden in Medaillons dargeboten. Seit dem 15. Jh. werden dann auch gewirkte Behänge häufiger, einer der merkwürdigsten in St. Gotthard zu Brandenburg mit Jagd- und Liebesszenen. Endlich führte man gewiss in ärmeren Kirchen und zum gewöhnlichen Gebrauch bemalte Leinwandtücher und Zeugdrucke ein. Ausserdem kommen natürlich Umhänge aus gemusterten Brokaten und Samt vor, an denen sich leichter die Regel der Tagesfarbe durchführen liess. Dabei hat man gern abgängige Kaselstäbe (Dom zu Naumburg) als Zierstücke aufgenäht. In späterer Zeit sind gewirkte Wollgobelins mit biblischer Geschichte meist niederländischer Herkunft beliebt.

Über die Altarbekleidungen in der evangelischen Kirche fehlen ältere Nachrichten. Aber seit dem 17. Jh. mehren sich die Zeugnisse und die erhaltenen Stücke beglaubigen es, dass der Altar völlig, dazu auch der Rand der Kanzel und vielfach der Taufstein mit schweren und kostbaren Brokat- und Samtbehängen verkleidet wurde, auf welche Borten, Wappen, auch Figuren in Plattstich aufgelegt und Spitzen aus Gold- und Silberfäden angesetzt sind. Eine Rücksicht auf die Farbe wird man kaum beobachtet finden. Man nahm die neueste und beste Bekleidung für die Feste, geringere und ältere für gewöhnliche Sonntage. Rot oder Purpur und Grün sind bevorzugt und seit Mitte 18. Jh. kommt ein haltbares, aber ganz unliturgisches grelles Blau in Schwung.

Zur Bedeckung der Mensa dienten in Erinnerung an den weissgedeckten Abendmahlstisch Tücher aus feinem Leinen (*pallae, mappae, tobaleae*), welche gewiss meist glatt waren, in einzelnen Fällen jedoch mit Weissstickerei versehen wurden. Wir finden darauf die primitiven geometrischen oder Pflanzenornamente in Kreuzstich, wie sie der bäuerlichen Kunst noch heut geläufig sind, aber auch elegante Borten und selbst figürliche Darstellungen in Zopf- und Filetstich, so zwei Decken mit der Alexiuslegende in der Wiesenkirche in Soest und im Privatbesitz zu Osnabrück (Fig. 340), 14. Jh., andere in Zehdenick und im Dom zu Brandenburg 13. Jh. Der überfallende Rand dieser Tücher ist seit etwa 16. Jh. mit Spitzen

besetzt, zunächst jener mühsamen Art, wobei das Muster ausgeschnitten, umnäht und mit verknüpften Fäden hergestellt wurde (sehr breite Spitze am Altartuch im Dom



Fig. 840. Altardecke in Paderborn.

zu Naumburg), dann geklöppelte und gehäkelte. Zum Schutz des Weisszeuges wurden, wie noch heut, nach Schluss der Messe besondere Leinentücher oder Wirkteppiche (stragula, palludamenta, Vespertücher) über den Altar gebreitet.

2. Kelch und Patene wurden im Kelchtuch (*velum calicis*) zum Altar getragen. Es ist dies anfänglich reines Leinen, später wurde Seide in der Tagesfarbe gefordert. Hiervon zu unterscheiden ist das Kelchtuch der Evangelischen, das bei der Austeilung von den Altarleuten oder zwei Chorknaben zwischen Pfarrer und Kommunikanten untergehalten wurde, Leinen oder Seide in Form eines Handtuchs mit ornamentierten Rändern und Quasten an den Ecken. Als Unterlage für Kelch und Patene diente das Corporale (*palla corporalis, sindon*), ursprünglich auch nur ein reines Leinen, dann, wie Exemplare in St. Marien zu Danzig, in Seide farbig und bestickt, auch in der evangelischen Kirche und hier doppelt für Kelch und Patene gesondert bis zur Gegenwart beibehalten. Zur zeitweisen Bedeckung des Kelchs dient ein zweites, doppelt gefaltetes Leinentuch, die Palla calicis, welche seit etwa 15. Jh. als steifer quadratischer Deckel erscheint, oben mit Seide in der Tagesfarbe überzogen und mit einem Kreuz bestickt. Auch dies Stück ist in der evangelischen Kirche bis zur Neuzeit beibehalten worden. Endlich hatte man zum Transport der Korporalien und Pallen besondere Korporaltaschen (*bursae*) in Form einer Mappe oder eines Kästchens (*pera, capsa*) mit Seidenüberzug und Stickerei (Kreuzigung, Lamm Gottes) und als Kelchhüllen leinene oder seidene Säckchen (*sacculi*) oder Ledertaschen.

Jak. Müller beschreibt im „Kirchenschmuck" diese Reihenfolge der Tücher und Gefässe:

Kelch, darauf das Purifikatorium (Kelchtuch), das beiderseits herabhängt, Patene, Palla und ein weissleinenes oder seidenes „Fürhänglein", welches um das Ganze geschlagen werden soll.

3. Über den ausgiebigen Gebrauch von Teppichen unterrichtet schon Durandus I. 3. 23. 35. 39. Man brauchte sie als Vorhänge vor Türen (*vela ianuarum*), an Stelle des Glases zum Verschluss der Fenster (*panni*), als Rücklaken und Kissen in Chorstühlen (*dorsalia, bancalia*), zur Abschliessung des Chores und vereinzelt selbst des Altars (s. o. S. 269), vor allem zur Bekleidung der Wände und Pfeiler bei festlichen Gelegenheiten (*cortinae*) und als Fussbodenbelag (*substratoria, tapetia*). Die Stücke sind nach ihrer Bestimmung in den Abmessungen und der Anordnung sehr verschieden. Es finden sich solche mit Bildern in quadratischer oder rechteckiger Umrahmung, Arkadenreihen mit Einzelheiligen oder abgekürzten Szenen, dann besonders fortlaufende legendarische oder epische Erzählungen in kleinen Rechtecken, Medaillons, oder ganz ohne Rahmen aneinandergereiht.

Von biblischen Stoffen wird die Geschichte Josephs, Davids und Bathsebas, Salomos, Susannas, die Marienlegende, die Kindheit und Passion Jesu bevorzugt. Die Heiligenlegende bot unerschöpfliche Motive und selbst der antike Mythus (Oedipus auf einem Dorsal in Sitten 14. Jh., Hochzeit des Merkur und der Philologie 12. Jh. in Quedlinburg), das deutsche Epos (Parzival im Mus. zu Braunschweig, Tristan und Isolde in Wienhausen 14. Jh.), Jagd- und Liebeshändel lieferten die Stoffe, die sich leicht dadurch erklären, dass Teppiche, wie sie auf den Markt kamen, erworben oder geschenkt wurden. Am reichsten sind auch darin die sächsischen Klöster und Kirchen, der Dom zu Halberstadt, die Stiftskirche zu Quedlinburg, die Klöster Wienhausen, Heiningen, Ebstorf, Lüne, Marienberg, Drübeck, zum Teil in die Museen zu Braunschweig und Hannover, Berlin übertragen. Aus rheinischen Kirchen ist eine stattliche Sammlung im erzb. Museum zu Köln vereinigt. In Nürnberg haben St. Sebald und mehr noch St. Lorenz ihren alten Teppichschmuck bewahrt. Und als besonders prächtige Stücke mögen noch im Münster zu Bern die Teppiche aus der burgundischen Beute von Granson und die Vincenzteppiche von 1518 genannt werden. Von Zeugdrucken aller Zeiten besitzt das Germ. Mus. eine stattliche Sammlung.

Eine besondere Gruppe bilden die Fastentücher (Palmtücher), welche während der Fasten vor den Chor oder den Hochaltar gespannt wurden (Fig. 341). Es sind dies grosse Leinentücher in bäuerlicher Manier mit Szenen der Passion oder des ganzen Lebens Jesu auf quadratischen Schachbrettfeldern bestickt, häufiger noch bemalt oder bedruckt. Das grösste ist ein von Jakob Gorteler in die Johanniskirche zu Zittau gestiftetes Hungertuch (zum Andenken an eine Hungersnot, daher der Name auch auf die ganze Gattung übergegangen ist) mit 108 alt- und neutestamentlichen Bildern bemalt, das älteste bekannte, ein ebenfalls bemaltes Leinen in St. Aposteln zu Köln Mitte 14. Jh. ist verbrannt, wie das Palmtuch von Güglingen mit 60 Bildern bemalt aus dem 15. Jh. Doch sind in neuerer Zeit in Rheinland und Westfalen zahlreiche unbeachtete Stücke wieder zum Vorschein gekommen, und wie die alte steife Manier noch in der Neuzeit fortwirkte, wird besonders an einem in Filet bestickten Tuch von 1623 mit 33 Feldern sichtbar. Auch in Österreich haben sich noch zahlreiche derartige Tücher (zu Gurk v. 1458, zu Hainburg v. 1504, zu Hoch-Feistritz, Fratzberg, Ober-Wintel etc.) erhalten[1]).

Die kleineren Decken der Pulte, Kanzeln, Taufsteine etc. befolgen in Stoff und Verzierung die Geschmacksrichtung der grösseren Paramente. Grosser Prunk wurde dagegen frühzeitig mit Bahrtüchern entfaltet, welche über den Sarg, gelegentlich über das Grab, und über das castrum doloris gebreitet wurden. Diese waren bei fürstlichen und vornehmen Personen von Brokat, später von schwarzem Samt mit Wappen und Kreuz verziert und wurden gewohnheitsmässig der Kirche überlassen. Für gewöhnliche Fälle hatten die Kirchen eigene Bahrtücher,

[1]) A. Scherich, das Fastentuch im Dom zu Gurk. Mitt. K. K. CC. XIX. 211. XX. 15. A. Ilg, ebd. XXI, 154. — Hann, die Fastentücher in Kärnten, Carinthia 82. 48.

grössere sogar ganze Kollektionen mit abgestuften Preisen, für deren Benutzung ein taxmässiges Entgelt zu entrichten war. Nur Innungen und Bruderschaften war gestattet, ihre privaten Bahrtücher zu gebrauchen.

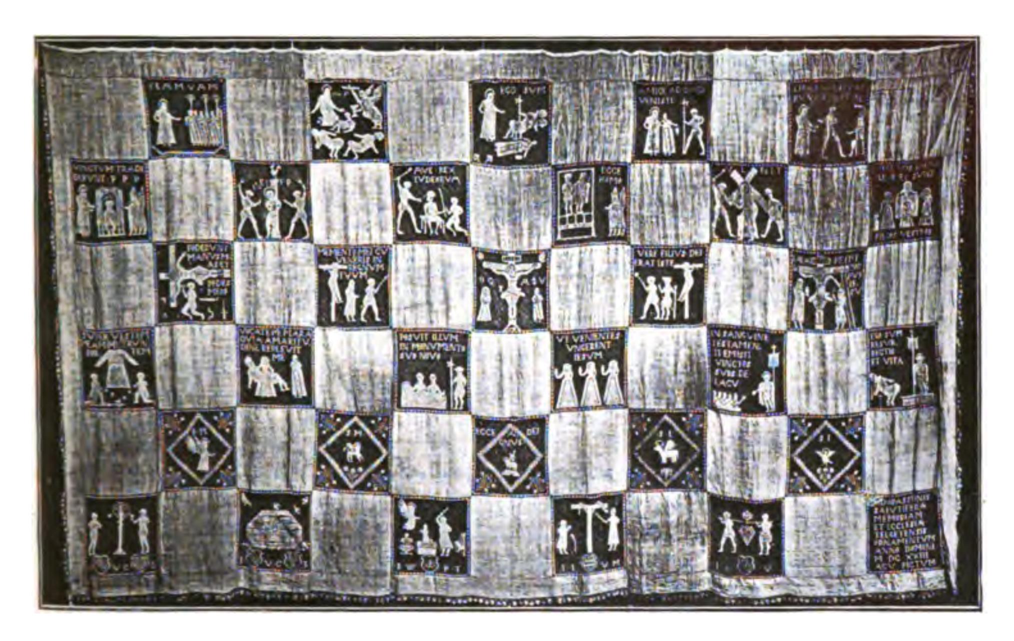


Fig. 841. Fastentuch in Telgte.

4. Zur Aufbewahrung der Paramente dienten Schränke und Truhen verschiedener Art. Zunächst die Wandschränke und Nischen mit den einfachsten Holztüren, in Backsteinkirchen häufig, aber auch sonst im Chor oder neben Seitenaltären eingelassen, in denen schriftlicher Überlieferung zufolge die Altarbekleidungen ruhten; demnächst freistehende Holzschränke (*armaria, almaria, armentaria*), Truhen und Koffer in Sakristeien und Gerkammern. In der älteren Zeit war das kunstlose Gefüge der Eichenbohlen wohl nur mit Eisenbändern beschlagen, so eine Riesentruhe und ein Schrank in Form eines Schilderhauses in Pforte 13. Jh. Hierzu kamen dann Malereien auf Pergament oder Tempera auf den Innenseiten der Türen (Schrank im Dom zu Halberstadt Ende 13. Jh., fünf im Münster zu Aachen 14. und 15. Jh.) und in der ausgebildeten Gotik die architektonische Einteilung und Umrahmung, welche den übrigen Kirchenmöbeln eigen ist. Gewöhnlich sind es Kastenschränke mit mehreren Abteilungen neben- und übereinander, jede durch eine besondere Tür geschlossen. In die Trennungsleisten werden gelegentlich Laubstäbe eingeschnitten, als Abschluss dient ein Zinnen- oder Masswerkfries mit Knäufen oder Fialen durchsetzt. Die Felder sind teils bemalt (in der Nikolaikirche zu Jüterbock u. a.), teils mit Eisenbeschlägen (in Neukirchen i. Hessen) oder Intarsia (in St. Leonhard zu Tamsweg von 1445) belegt oder mit flachen Ornamentschnitzereien, ja selbst mit figürlichem Relief (im Germ. Mus. und St. Amand zu Urach 1507) geschmückt. Schränke verschiedener Form im Dom zu Brandenburg. In diesem Zusammenhang mag auch der Urkundenschränke ge-

dacht werden, welche vielfach in feuerfesten Gewölben, in Turmkapellen etc. erwähnt werden, aber, wie es scheint, spärlich erhalten sind. Durch äusserst praktische Einrichtung zeichnet sich ein solcher im Diözesanarchiv zu Breslau aus, 1455 unter dem Magister fabricae Johannes Paschkowicz erbaut mit 48 Schubkästen, die durch Buchstaben signiert sind[1]).

Dritter Abschnitt. Inschriften.

F. X. Kraus, die christlichen Inschriften der Rheinlande I. (bis Mitte 8. Jh.) Freib. 1890; II (bis 1250) ebd. 1894. — Egli, die chr. Inschr. d. Schweiz, Zürich 1895. — C. Klein, latein. Inschr. des Kurfürstent. Hessen. Zs. hess. Gesch. VIII. 1. — P. Mitzschke, Naumburger Inschriften N. 1881. — G. Stier, Corpusculum inscr. Vitebergens. 1860. — Grössler, Inscriptiones Islebienses, Eisl. 1883. — H. Reinhold, Danzigs Inschriften D. 1899. — J. Schlecht, Monumentale Inschriften im Freisinger Dome 1. Heft. Freis. 1900. — W. Weimar, Monum. Schriften verg. Jahrh. Wien 1898.

Inschriften finden sich an und in Kirchen und an allen Arten von Ausstattungsgegenständen und Bildern in überreichem Mass und ihre Bedeutung für Kirchen-, Kultur- und Kunstgeschichte ist sehr gross. Gleichwohl ist kein Zweig der Archäologie bisher so stiefmütterlich behandelt worden als die deutsche Epigraphik und gegenüber dem, was gerade deutscher Gelehrtenfleiss für griechische und römische Inschriften getan hat, kann man nur mit Beschämung von dem Tiefstand deutscher Inschriftenforschung berichten. An eine systematische Bearbeitung unserer heimischen Epigraphik ist überhaupt noch nicht gedacht worden. Und auch die Sammlung und Veröffentlichung des Inschriftenschatzes nach wissenschaftlichen Grundsätzen ist — abgesehen von der bahnbrechenden Arbeit von Kraus — nur ganz vereinzelt und nicht immer befriedigend in Angriff genommen worden. Die Ehrenpflicht, ein corpus inscriptionum Germanicarum herzustellen, kann deshalb nicht ernst und dringlich genug festgestellt werden. Bei dem Stand der Vorarbeiten lassen sich mehr als allgemeine und jeder Verbesserung fähige Grundzüge nicht aufstellen. Wir haben nacheinander zu behandeln Technik, Sprache und Rechtschreibung, Schriftformen und Inhalt der Inschriften.

I. Die Technik.

Die Technik der Inschriften richtet sich hauptsächlich nach dem Material. Fassen wir zunächst die Steinschrift ins Auge, so lebt bis ins 12. Jh. ausschliesslich die römische Gewohnheit fort, die Buchstaben vertieft auf einem geglätteten, umrandeten, manchmal auch liniierten Grunde einzugraben; und dies Verfahren hat sich überwiegend bei liegenden Grabsteinen bis in die Neuzeit erhalten. Mit der aufblühenden Gotik kommt wenigstens für vornehmere Denkmäler eine umständliche Technik zur Anwendung: die Buchstaben werden erhöht aus dem vertieften Grunde ausgemeisselt. Schriftplatten dieser Art haben ihren eigenen Reiz durch die sich ergebende Schattenwirkung und die Manier hält sich bis zum Barock und Rokoko, wo vereinzelt die Bemalung und Vergoldung hinzutreten. Übrigens ist für die Ausführung auch die Art der verfügbaren Steine von Einfluss gewesen. Grobkörnige Tuffe, muschlige und löchrige Kalksteine haben grosse und rohe

[1]) J. Jungnitz, ein ma. Archivschrank, Jb. schles. Mus. I. 80.

Schriftformen veranlasst, während die feinkörnigen Kalk- und Sandsteine eine zierlichere Behandlung ermöglichten. Ähnlich ist es mit der Haltbarkeit. Gewisse Gesteinsarten sind an der Wetterseite bis zur Unlesbarkeit verwittert oder an feuchten Standorten vollständig abgeblättert. Von unverwüstlicher Dauer sind dagegen die rheinischen Schieferplatten.

Im Backsteingebiet sind die Schriftplatten aus Thon geformt, geschnitten und gebrannt, vereinzelt auch nachträglich eingemeisselt. Mehrfach finden sich in Preussen ornamentale Friesinschriften, die sich um ganze Bauteile herumziehen und deren Herstellung an die Vorstudien für den Buchdruck erinnert. Es sind dies Backsteine mit einzelnen aus Formen gepressten Majuskeln, die Platten gelb, die Typen braun glasiert, die zu Inschriften zusammengestellt wurden, z. B. um die Vorhalle des Doms zu Frauenburg laufend: ANNO DOMINI MCCCLXXXVIII CONPLETA EST CUM PORTICU ECCLESIA WARMIENSIS AMEN, am Chor von St. Jakob zu Thorn eine lange metrische Inschrift, eine andere rings um die Leichnamskapelle zu Elbing als Kaffsims gezogen; mit eingegrabenen Majuskeln auch am Stiftsgebäude zu Ratzeburg mit Baunachrichten von 1259 und 1261. Das Verfahren steht wahrscheinlich mit den ornamentalen Inschriften der arabisch-maurischen Kunst in Verbindung und scheint durch die Deutschordensritter nach dem Norden übertragen. In der Renaissance finden sich unter dem Dachfries hinlaufende aufgemalte Inschriften, z. B. am Fürstenhaus in Pforte.

Im Inneren von Kirchen, seltener am Äusseren, sind übrigens Bau- und Weihinschriften mit Schwarz oder Rot auf Putz oder den blossen Stein gemalt und dass dies bei Wandgemälden die Regel ist, braucht nicht besonders bemerkt zu werden. Bei Glasgemälden werden die Inschriften durch Ausschleifen aus dem Schwarzlot oder Untermalung mit solchem hergestellt. Auf Erzgüssen sind sie vertieft oder auf vertieftem Grunde erhöht eingeschnitten, auch wohl in einzelnen Buchstaben aufgelötet, gewöhnlich aber mitgegossen, indem die Inschrift verkehrt wie bei Glockeninschriften (s. o. S. 313) in die Form graviert, mit Holzstempeln eingedrückt oder über Wachsmodeln geformt wurde. Bei Goldschmiedearbeiten sind sie in wechselnder Manier vertieft oder erhaben, manchmal auch in blossen Umrissen graviert, mit Harzguss oder Niello ausgefüllt, vergoldet, im Email ganz ebenso wie Ornamente umrandet und mit Schmelzfarben gefüllt. Bei allen Werken der Nadelmalerei folgen sie der speziellen Technik. Bei Holzschnitzereien ist das Einschneiden durch die Art des Materials an die Hand gegeben, doch ist in der Gotik die erhöhte Minuskel auf vertieftem Grunde ganz geläufig, und um das Ausspringen des Holzes zu vermeiden recht breit angelegt, die einzelnen Buchstaben eng zusammenhängend, so dass sich eine schwer lesbare Gitterschrift ergiebt, vergl. das nebenstehende *diligite* (Fig. 342).

Fig. 342. Schrift auf dem Chorgestühl zu Merseburg.

Dass übrigens die des Schreibens unkundigen Steinmetzen sich Papierpausen machten, geht aus wenigen Beispielen hervor, wo die Inschrift von der Rückseite durchgepaust wurde und nun in Spiegelschrift erscheint; am Chor zu Königslutter: CS × ENIMALEC OIRAV MUIMIXE SUPO COH = *hoc opus eximium vario celamine sc.*; auf einem Schlussstein zu Rückersdorf S.-A.: vxxxlm imd onnᴬ = *anno domini 1(4)85.* Dass man aber auch in rückläufigen Inschriften etwas Geheimnisvolles künstlich hervorbringen wollte, dürfte die Umschrift eines Bogenfeldes in Reinsdorf beweisen (Fig. 343), wo im Rundbogen rückläufig zu lesen ist ALMA TEOTOKA VIRGO MARIA (?) SOLVE PRECATV NOSTRA PIA(cula) und dann am Sturz rechtläufig die Fortsetzung folgt: FIDVCIA PLENA REAT(u). Der erste Teil lässt sich trotz teilweiser Beschädigung sofort ganz klar im photographischen Negativ lesen.

Fig. 343. Inschrift am Tympanon in Kloster Reinsdorf.

Für die Forschung, Sammlung, Vergleichung und genaue Reproduktion von Inschriften ist

es sehr wesentlich, dass auf leichte Weise genaue Abklatsche davon gemacht werden können[1]). Bei Steinschriften hat sich folgendes Verfahren bewährt. Ein genügend grosses Blatt ungeleimtes Papier („weiss Filtrierpapier") wird von einer Seite mit Wasser, darin etwas Gummi und Alaun, angefeuchtet, auf den trocknen Stein gelegt und mit einer weichen Bürste langsam angeklopft. Nachdem es getrocknet und gelöst ist, werden die Schriftzüge mit Tinte nachgezogen und ausgefüllt und verkleinert auf die Zinkplatte photographiert, mit welcher dann, nachdem sie geätzt und aufgestockt ist, direkt im Typensatz gedruckt werden kann. Erhabene Inschriften, namentlich auf Glocken und Metallgüssen, lassen sich noch leichter auf Papier mit einem Farbstift oder Graphitbeutelchen durchreiben; kleinere Sachen wie Medaillons wird man in Staniolplättchen abdrücken und durch Hintergiessung von Wachs, Guttapercha oder Schwefel haltbar machen.

II. Sprache und Rechtschreibung.

1. Der Löwenanteil in sprachlicher Hinsicht fällt dem Lateinischen zu. Für die ältere Zeit ist dies ganz begreiflich, da das Latein als Kirchen-, Schrift- und Urkundensprache ausschliesslich in Geltung war. Erst seit Mitte 13. Jh. tauchen recht einzeln deutsche Texte auf. Im 15. und 16. Jh. überwiegt das deutsche Idiom wenigstens auf bürgerlichen Grabsteinen und wagt sich auch da und dort, besonders im niederdeutschen Sprachgebiet auf die anderen Denkmäler. Die akademischen und kirchlichen Kreise haben jedoch überwiegend an der Gelehrtensprache festgehalten und nach der tötlichen Verwundung, die die deutsche Bildung im grossen Kriege empfangen, drängt sich im Zusammenhang mit der Jesuitenschulung das Latein — manchmal von klassischer Reinheit, manchmal unerträglich schwülstig — weit in den Vordergrund. Selbst das Deutsch dieser Zeit ist alamodisch mit Fremdworten lateinischer oder französischer Ableitung überladen. Die Grammatik beider Inschriftsprachen kann hier nicht berührt werden. Für seltene Wortbildungen müssen die lexikalischen Hilfsmittel zu Rate gezogen werden.

Für die Grenzgebiete kommen natürlich die Nachbarsprachen in Betracht; so in einem Teile Lothringens das Französische, schon durch mittelfranzösische Inschriften, z. B. in Metz, vertreten. Als Beispiel führen wir die in gotischer Majuskel ausgeführte Stifterinschrift von St. Marcelle in Metz an: POINCIGNONS : DIEV : AMY : LAMAN : ET : AILLIXETTE : SA : FEME : ONT : FAIT : FAIRE : CESTE : CHAIPPEILLE : ET : FONDEI : ON : NOM : DE : MON : SIGNOVR : SAINT : GEORGE : ET : DEMON : SIGNOR : SAINT : ELOY : ET : FVIT : DEDIEIE : LE : DIEMANGE : APRES : LA : MAGDALENNE : PER : M : CCC : ET : LXV : ANS : ET : YONT : ORDONNEI : III : CHAIPPELLAINS : PER : PETVEIZ : ATOVZ : IOVRS : MAIX : ET : DOIENT : VNG : CHESCVNS : DEZ : DIS : CHAIPPELLAINS : POVR : CHESCVNE : SEPMENNE : CHANTEIR : EN : LA : DITE : CHAPPELLE · IIII · MESSE : PRICIS : ADEV : QVI : AIT : MARCY : DE : LOVR : AINMES : AMEN[2]). Ferner finden sich wendische Inschriften in der Niederlausitz, zahlreich natürlich in Böhmen; seltener wie auf dem Braunschweiger Reliquiar altdeutsche oder nordische Texte in Runenschrift[3]). Dagegen sind die arabischen auf importierten Elfenbeinen und Seidengeweben häufiger[4]) und noch mehr griechische auf Elfenbeinen, Emailen und sonstigen Werken byzantinischer Herkunft, und einzelne Worte haben sich auch deutsche Künstler angeeignet. So steht als Beischrift des Marienbildes am Portal zu Moosburg SCA · *θEωTOCKως*, an der Walderichskapelle zu Murrhardt: + *θHωθΩKωC*, an einem Tragaltar zu Paderborn: O AΓYA *θHϖθωKωC*. Hebräische Inschriften in Synagogen

[1]) E. Hübner über mechanische Kopien von Inschriften B. Jb. 49. 57. — H. Wallau, Anweisung zum Faksimilieren von Steininschriften. Zs. d. Ver. der rhein. Gesch. u. Alt. in Mainz IV. 325.

[2]) S. Dieudonné, die Inschr. u. Grabschriften der Kirchen v. Metz.

[3]) Henning, die deutschen Runendenkmäler, Wimmer, de tyske runemindesmaerker.

[4]) J. Karabacek, die liturg. Gewänder m. arab. Inschr. aus d. Marienk. in Danzig. 1870.

und auf jüdischen Friedhöfen haben uns hier nicht zu beschäftigen[1]). Nur muss bemerkt werden, dass die Steine zerstörter Synagogen und Grabplatten mit einer gewissen Vorliebe zu Kirchenbauten verwandt wurden; so sind in der Marienkirche zu Parchim jüdische Grabsteine des 13 u. 14. Jh. eingemauert, im Ulmer Münster ist der Grabstein eines 1341 gestorbenen Rabbi Mose für das Dedikationsrelief verwandt worden, in Regensburg beim Bau der „schönen Maria" die Reste der 1519 verwüsteten Synagoge und des Friedhofs. Dann haben die Maler seit Ende 15. Jh. sich manche Spielereien mit hebräischen Buchstaben auf Kleidsäumen oder Schrifttafeln erlaubt, welche manchmal gar keinen Sinn geben, manchmal nur das Alphabet (am Hochaltar in St. Kilian zu Heilbronn v. 1498) oder Namen, lateinische Texte in hebräischer Transskription (das Apostolikum auf einem Kölner Gemälde München No. 23) u. a. wiedergeben. Andererseits hat man hebräische Worte meist in kabbalistischem Sinn mit Majuskeln oder Minuskeln geschrieben, so besonders die verschiedenen Gottesnamen und gewisse Formeln, die ja auch in den volkstümlichen Zaubersprüchen eine Rolle spielen: Auf einem Taufkessel zu Hermannstadt: *Oadonai Sabaoth detragar majum* (= Tetragrammatum) *Emanuel* — *Ayssu·anazar·hamelich·yehudi* als Titulus auf einem Kreuz in Lüttchenschneen; *Adonai sadai sewotem ala mai* auf Glocken mehrfach; — *Ely. Eloy. Eloyon·Sabaot·Emanuel·Adonay·Tetragrammaton·Loth·Nova·Margaryta·Jassaday* in Hartmannsweiler; öfter *Heli, Heli, lema sabathoni.* In nachreformatorischer Zeit haben Theologen ihr Licht gern mit hebräischen Sprüchen leuchten lassen und meist ist auch das mystische Dreieck mit den Zeichen für Jahve ausgefüllt.

Die ersten deutschen Inschriften hat man auf den Ausgang 12. Jh. angesetzt: Ein Memorienstein neben dem Tucherepitaph im Dom zu Regensburg mit HIE·LEIT·GEDERVT, ein Grabstein in Klosterneuburg: DA LIGENT DIE HERREN VON MEDLING, eine Künstlerinschrift am Denkmal des Geva zu Freckenhoph: GOT MINNE GERBODEN DE DIT BILETHE SCOP ALLA DELE etwa Mitte 13. Jh., und eine gleiche am Portal der Kirche zu Engen: DIZ·MACHAT. ANE·SWERE RWDOLF·DER·MVRERE. Die mutmassliche Grabplatte Ulrichs von Lichtenstein † 1275 auf der Frauenburg HIE LEIT VLRCH DIESES HOVSES REHTTER ERBE und die erste datierte Inschrift zu Sagor in Kärnten: † HIE·LEIT·BERNHART·VON·ROTNSTEIN· DA NACH· CHRIST· GEPVRT VEROMNEN WARN DREUZEHNHVNDERT JAR. Etwa gleichzeitig die unten mitgeteilte Heilsberger Inschrift.

2. Die Schreibung des Deutschen ist zwar nach dem Dialekt und der Zeit der Verfasser schwankend, bietet aber in ihrer stets phonetischen Haltung für Jemand, der des Mittelhoch- und Niederdeutschen und der Dialekte einigermassen mächtig ist, keine Schwierigkeiten. Anders ist es mit dem Latein. Hier begegnen wir zunächst in spätrömischer Zeit einer unglaublichen Verwilderung der Sprache und Orthographie.

In hunc titolo requiiscit, qui vixit (vicsit, vixsit, visxit, vicxit) anus XX, flivelis (flebitis), menus (minus) sind ganz gewöhnliche Vorkommnisse. Das mittelalterliche Latein ist dann wie in Handschriften mit einiger Willkür geschrieben worden. Ae und oe wird z. B. oft durch e (equalis, demon, celum), umgekehrt e durch ae (aecclesia) wiedergegeben. Das anlautende h fällt gelegentlich aus, ec statt haec, edus statt haedus, ortus statt hortus, wird aber auch überflüssiger Weise vokalisch anlautenden Worten und Silben vorgesetzt: habundo, hepiscopus, heremum, perhennis, prohemium, Hiesus (Jesus), Hludewicus oder sonst eingeschoben: beathus, Penthecoste, oder zu ch verstärkt: michi, nichil. Man schreibt k statt c in Karus, Karta, Karena, eukaristia, f statt ph oder v: fantasia, flegma, Frygia, fenio (venio), aber auch vecit statt fecit. V und U alternieren ohne festen Grundsatz; in vielen Inschriften wird überhaupt nur V gebraucht. Die Endungen -tio, -tia, -tium werden sehr oft mit c geschrieben, gracia, porcio, parcium; i und ii wird manchmal durch y wiedergegeben (ymago, imytacio, monastery), umgekehrt y durch i etwa in presbiter. Schliesslich haben der Sprache unkundige Schreiber auf eigene Hand noch mancherlei Abwechslung in die Orthographie gebracht: Pondifex, Egibtus (Aegyptus), apeas (habeas) ewangelium, ewkaristia,

[1]) M. HOROVITZ, die Inschriften des alten Friedhofs der isr. Gemeinde zu Frankf. a. M. 1901.

segwere me (sequere me), Gespas (Kaspar), Felipus (Philippus), Geremiggas proveta fowit (Jeremias propheta fovit), konphana (campana) u. a. m.

3. Abkürzungen[1]) verschiedener Art sind aus der Bücherschrift in die Epigraphik übergegangen und der Raumersparnis halber in manchen Inschriften so zahlreich verwandt, dass die Lesbarkeit gefährdet oder doch sehr erschwert wird. Man unterscheidet Ligaturen, Abbreviaturen, Siglen und Monogramme.

a) Ligaturen ergeben sich, wenn die letzte Hasta eines Buchstabens zugleich als erste des folgenden benutzt oder zwei Buchstaben ineinandergeschoben werden. Dies Verfahren ist bei den Grossbuchstaben der älteren Zeit, dann wieder bei der Antiqua der Renaissance üblich. Es werden verbunden A und B, E, R, T, V; N und E; O und N, R; T und H, R; gelegentlich auch drei Buchstaben N T E und L T E. Die gotische Minuskel eignete sich für Ligaturen nicht, höchstens dass ein e oder r an m, n angehängt wurde. Dagegen überwuchern sie im 17. u. 18. Jh. bei der Antiqua und selbst bei der Kursive in einem solchem Masse, dass die Lesung der Texte qualvoll werden kann. Beispiele s. u.

b) Die Abbreviaturen sind Auslassungen am Ende, in der Mitte, seltener am Anfang eines Wortes, welche sich im Zusammenhang leicht ergänzen lassen oder durch gewisse Abkürzungszeichen ersetzt werden. In Anlehnung an die Bücherschrift hat sich darin ein System gebildet. Zunächst sind die lateinischen Endungen *us, um, ur, orum, arum* durch Häkchen am letzten Buchstaben des Wortes ersetzt, *sanct'* = sanctus, *quib'* = quibus, *cui'* = cuius, *fructū* = fructum, *habent'* = habentur, *animar*, = animarum; in der Mitte des Wortes häufig *m, n, en, em, ent* durch einen Strich angedeutet, *monimtū* = monimentum, *ōmib* = omnibus, *anūciacōis* = annuntiacionis, *r oder er, ar, or* durch einen Punkt, *a·ciū* = arcium, *g··māū* = germanum, feia = feria. Besonders oft vorkommende Worte sind zumal in formelhaften Wendungen bis auf den Anfangsbuchstaben verkürzt, *a'* = autem, *c'* = cuius, *s'* = sanctus, *s.* = sigillum, *o'* = obiit und für Pronomina, Konjunktionen und andere Flickwörter haben sich feststehende Noten ausgebildet, welche die nebenstehende Tabelle der häufigsten erkenntlich macht (Fig. 344). Natürlich werden diese auch in allen Zusammensetzungen gebraucht, wie etwa in *ɔdidi* = condidi, *pt'* = propter, *ppositus* = praepositus, *pfect'* = perfectus etc. Die Sicherheit, abbrevierte Inschriften aufzulösen, lässt sich immerhin nur durch reichliche Übung erlangen und sehr bildend ist in dieser Hinsicht die Lektüre von Handschriften oder frühen lateinischen Drucken. Immerhin seien wenigstens die geläufigsten Abkürzungen hier zusammengestellt.

= in
= prae
= per
= pro
= qui
= quod
= obiit
= eius
= quam
= et
= ter
= con
= tur
= sanctus

Fig. 344. Abbreviaturen.

aut' = autem; *as* = animus; *abbs* = abbas, *abse* = abbatissae, *aō* = anno, *aia* = anima, *apls* = apostolus, *bts* = batus, bns = bonus, cāpā = campana, cli, cptli = capituli; d = dies, dt = debet oder dat, dedit; *ds* = deus, *dns* = dominus, *Dd* = David, *dcs* = oder *dcts* = dictus, *dnica* = dominica, *dnt* = debent, *drt* = differt; *ee* = esse, *ecca, ecclia, eccl'* = ecclesia, *eps, epcs* = episcopus, *eggis* = egregius: *fia* = filia, *feia* = feria, *gla* = gloria, *gra* = gracia, *hre* = habere, *ht* = habet, *honlis* = honorabilis; *ihrlm* = Jerusalem, *id* = Idus; *Kl* = Kalendis; *Maia* = Maria, *mgr* = magister, *mia* = misericordia, *mgt* = magnificat, *mens* oder *mēs* = mensis, *mr* = mater, *ms* = meus; *nr* = noster, *na* = natura, omps = omnipotens, ope = optime, oio = omnino; plbs = plebanus, pr = pater, pntes = parentes, pms = primus, ps = positus, pps = praepositus, pbr = presbyter, qi = qui, qe = quae, qa = qua, rds = reverendus, sep = semper, scs = sanctus, scds = secundus, sabo = sabato, spu = spiritu; tps = tempus, tcs = tercius; vel' oder vnblis = venerabilis, vr = vester, vigia = vigilia. Auch Eigennamen werden in dieser Weise behandelt, jhes = Johannes, btar = Balthasar, nurb = nurembergensis etc.

---

[1]) A. Capelli, Lexicon abbreviaturarum, Wb. lat. u. ital. Abkürz. nebst einer Zusammenstellung epigr. Sigel Lpz. 1901.

Als Übungsbeispiel fügen wir die Stiftungs- und Dotationsinschrift der Doppelkapelle von Schwarzrheindorf (Fig. 345) 24. April 1151 mit der Transskription bei, welche für das Abkürzungssystem bei Majuskeln sehr bezeichnend ist und auch eine grosse Anzahl von Ligaturen bietet. Sie lautet † *Anno dominice incarnacionis MCLI⁰ VIII⁰* (*Kal*) *Mai indictione XIII. dedicata est hec / capella a venerabili Missinensium episcopo Alberto* (*conpariter?*) *venerabili Leo / diensium episcopo Heinrico in honore beathissimi* (*Clementis*) *martiris et papae / beathi Petri principis apostolorum successoris, altare vero sinistrum in honore beati / Laurentii martiris et omnium confessorum, altare vero dextrum in honore beati Stephani / prothomartiris et omnium martirum, altare vero medium in honore apostolorum Petri et Pauli; superioris autem / capellae altare in honore beatissimae matris domini semper virginis Mariae et Johannis evangelistae a venerabili Frisingensium episcopo Otone, domini Cunradi Romanorum re / gis Augusti fratre, ipso eodem rege praesente, necnon Arnoldo pie recordationis funda / tore tancColoniensis ecclesiae electo, praesente quoque venerabili Corbeigensium domino / Wibaldo abbate et Stabulensi Waltero maioris ecclesiae in Colonia decano Bunne / nsi praeposito et archidiacono Gerhardo, venerabili quoque Sigebergensium abbate Nicolao, multis / praeterea personis et plurimis tam nobilibus quam ministerialibus, dotataque est ab eodem fundatore et a fratre suo Burchardo de Withe et sorore sua Hathewiga Asni / densi Gergisheimensi abbatissa et sorore sua Hicecha abbatissa de Wile / ca, praedio in Rulistorf cum omnibus suis appendiciis, agris vineis, domibus feliciter* (*Amen*). — Und als Beispiel für Abkürzungen in Minuskeln diene eine Grabschrift der Predigerkirche in Erfurt:

Fig. 345. Inschrift in Schwarzrheindorf.

ꝗ. 1888. exaltaoe s. cru	*Anno domini 1484 exaltatione sanctae crucis*
o rd'. pt. conrad.'. d'. walleſels. ſacr. theo	*obiit reverendus pater Conradus de Wallenfels sacrae theologiae*
pfeſſo hereticeq. pvitats. iqſito.	*professor hereticaeque pravitatis inquisitor*
c'. a. r. i. p.	*cuius anima requiescat in pace.*

Dass bei diesem Verfahren die Texte für die Nachwelt dunkel oder geradezu unverständlich werden oder doch zu ergötzlichen Verlesungen Anlass geben können, dafür giebt es Belege in Fülle. In ersterer Hinsicht sei der hierbei faksimilierte, wohlerhaltene Memorienstein für B. Hugo I. von Zeitz (908—979) in der Stiftskirche daselbst angeführt, der bisher allen Versuchen einer Entzifferung widerstanden hat. (Fig. 346). In letzterer Beziehung sei an das Brustbild Gersons an der Kanzel zu Urach mit der Unterschrift canc·piſie·gerſon erinnert, *sanctus* (!) *parisiensis Gerson* statt *cancellarius* gelesen.

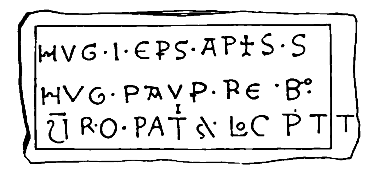


Fig. 346. Inschrift im Dom zu Zeitz.

3. Siglen sind solche vielgebrauchte Sprüche und Formeln, Devisen u. dergl., welche man nur mit den Anfangsbuchstaben der einzelnen Worte bezeichnete: A·M·G·P·D·T = *ave Maria, Gracia plena, dominus tecum,* der englische Gruss Lc. 1·28.; B. F. *bonum fatum*; B. M. = *beatae*

(*bonae*) *memoriae*; D. G. = *dei gratia*; D. M. = *dis manibus*; H·L·S·E = *hoc loco sepultus est*; INRI = *Jesus Nazarenus rex Iudaeorum*, das Tetragramm; O·A·L·D = *omnis anima laudat deum*; P·F·S·S = *pater filius spiritus sanctus*; R·I·P. = *requiescat in pace*; R·P. = *reverendus pater*; S·D·N = *sanctissimus dominus noster*; V·D = *vere dignum*; V·D·M·I·E. = *verbum domini manet in aeternum* Jes. 40. 8; die Devise Friedrichs des Weisen, dann der Reformation, spottweise auch gedeutet *verbum Diaboli manet in episcopis* oder *Vnsere Doctores Machen Immer Errores*. V. g. = *verbi gratia;* auch deutsche: b. g. v. s. = *bitt Gott vor sie;* d. g. g. = *dem Gott gnade*, V. G. G. = *von Gottes Gnaden*. Die Devise Friedrichs III. A·E·I·O·V deutete der Kaiser selbst: *in Amor Electis Iniustis Ordinat Ultor*, andere aber: *Austriae est imperare orbi universo;* AGLA, auch ins Kreuz gestellt, ist ein oft gebrauchtes zauberkräftiges Zeichen, die Abkürzung von *Atha gibbor leolam Adonai* = du bist stark in Ewigkeit, Herr. Ebenso das ANANISAPTA, dessen Erklärung noch aussteht; auf einer Glockeninschrift zu Kyhna ist es als Schutzmittel gegen den Tod bezeichnet: *Est mala mors capta dum dicitur Ananisapta*. Über die Siglen auf Benediktskreuzen s. o. S. 338. Die Maulbronner Fuge auf einem Gemälde im Paradies des Klosters von 1522 mit Gans, Flasche, Bratwürsten, Bratspiess ist durch Scheffels heiteres Lied allbekannt A·V·K·L·W·H = *all voll, keiner leer, Wein her.* Im 17. und 18. Jh. sind die langatmigen Titel der Fürsten oft in Form von Siglen dargestellt, zu deren Auflösung ältere Wappenbücher heranzuziehen sind.

Über die Bedeutung der ABC-Inschriften[1]) kann ein allgemeingültiger Satz nicht aufgestellt werden. Zunächst ist daran zu erinnern, dass der Bischof bei der Kirchweihe mit der Spitze des Krummstabs in zwei kreuzweis von Ecke zu Ecke gestreute Aschenstreifen das griechische und lateinische Alphabet schrieb, ein Symbol dafür, dass die Schriftzeichen Träger des göttlichen Wortes, aller Weisheit und Erkenntnis sind. Dass dieser Ritus einfach nachgeahmt wurde, wird sich nicht bestreiten lassen und hierzu darf man alle Denkmäler rechnen, welche ein wohlgeordnetes Alphabet oder sonst die Sicherheit bieten, dass der Schreiber schriftkundig war. Andererseits sind Alphabete besonders auf Glocken so unordentlich, lückenhaft, ja ohne jede Reihenfolge der 24 Buchstaben angebracht, dass man bestimmt auf völlige Analphabeten schliessen kann. Bei der Verwendung von Schablonen (s. o. S. 313) lässt sich leicht vorstellen, dass der Giesser Wachsformen von Buchstaben in richtiger oder falscher Folge aufklebte in dem naiven Gefühl, dass dieser Dekor immer noch besser sei als gar nichts oder dass Gott daraus auch ein Gebet zu machen wisse. Wir können folgende Glocken namhaft machen: In Marisfeld S. M. Majuskeln A bis G Mitte 13. Jh., in Jessnitz (Anhalt) mit eingeritzten A—T, in Mennsdorf S. W. mit A—F und zehn verwirrten Buchstaben, in Ricklingen b. Wertingen mit A—V gemischt in Majuskeln und Minuskeln, an der Ratsglocke zu Gelnhausen aus Wachsfäden † AA bis Z, in Gomesfeld b. Donauwörth; dann in Minuskeln an einer Schlagglocke in Rödelwitz S. M. mit a—q, in der Gertrudskirche zu Stettin, in Schmilkendorf b. Wittenberg von Johann v. Lobeda mit a—z und in der Kirche zu Biel mit a—k und a bis z, in Villingen ein Vesperglöckchen mit Frakturminuskeln a—g, m—s, xvvz und ein gestörtes zu Lindelbach (evp mnik pler mep tke). Dazu ein ganzes Alphabet am Taufkessel im Niedermünster zu Regensburg und ein Teil desselben abcdefgo an einem Kelche in Ehrenfriedersdorf b. Annaberg. Sehr viel zahlreicher sind indes die Glocken mit durcheinandergewürfeltem Alphabet, wobei auch einzelne Buchstaben wiederholt werden oder mit ganz wirren Buchstabenhaufen.

Eine ganz ähnliche Erscheinung bieten die Inschriften auf Kleid- und Gewebesäumen (*vestes litteratae*). Auch hier finden sich gewiss in Nachahmung der arabischen Zierschriften ganz wirre Gruppen, wie CAGWRSAWAPWEVSQQWR auf einer Borte einer Heiligen an der Schlosskirche zu Chemnitz, aber auch Siglen wie A·M = *ave Maria* oder Namen *Jesus, Maria*, Devisen wie *Amore, Amor vincit*, ja ganze Gespräche wie *Ave Maria* und *Ecce ancilla* in Darstellungen der Verkündigung.

4. Monogramme finden sich in allgemeinem Gebrauch nur für die Jesusnamen, und zwar ist von den altchristlichen Grabsteinen bis ins hohe Mittelalter das aus X und P, den An-

[1]) A. Dieterich, ABC-Denkmäler, Rhein. Mus. f. Philologie 1901. 77. — F. W. Schubart Alphabetglocken, Mschr. f. Gd. u. kirchl. K. II. 1897. 16.

fangsbuchstaben von *ΧΡΙΣΤΟΣ*, zusammengeschobene Monogramm, das später allgemein in die drei Buchstaben XPC (X PistoΣ) aufgelöst und auch mit Minuskeln x p s geschrieben wird, zu finden. Daneben ist auch das aus den drei ersten Zeichen von *ΙΗΣΟΥΣ* gebildete Jesusmonogramm gebräuchlich, welches IHC oder IHS, ihs geschrieben und nun wie ein Siglum *In Hoc Salus* oder *Iesus Hominum Salvator* oder *Jesus Heiland der Sünder* gedeutet wird. Mit einem kleinen Kreuz auf dem Querbalken des H versehen, ist es von den Jesuiten als Ordenszeichen angenommen und von ihnen ausgelegt worden: *Jesum Habemus Socium*. Beide sind überhaupt in die Monumentalschrift eingedrungen und begegnen darin flektiert, xpi = Christi, xpo = Christo etc.

Das mystische Zeichen *A Ω* Offenb. 1, 8. findet sich vielfach zu Seiten des Monogramms, aber auch allein, mit Kreuzen verziert oder in lateinischen Typen ausgeschrieben *Alpha et O*, als Majestätszeichen Christi auf dem Buch des Lebens, vielfach auf Glockeninschriften *Ego sum Alpha et O*, ja geradezu für den Namen Jesu gesetzt wie an einer Glocke zu Sinzig von 1299: TV DIGNARE NOS SALVARE O ET ALPHA NOS ADIVVA.

Andere Monogramme lassen sich nur spärlich nachweisen, so eins der Maria auf einem Kredenzteller in Orb. (Fig. 347.) Das Übrige sind Nachahmungen von Münzgeprägen, so am Chor der Stadtkirche zu Meiningen, am Dom zu Würzburg, in der Rückwand des Hochaltars der Rundkirche zu Levin in Böhmen, auf einem Stein jetzt im Johanneum zu Prag von 1492, welches wohl ganz irrtümlich für ein Monogramm Mariä ausgegeben wird.



Fig. 347. Monogramme u. Münzgepräge.

Beliebt sind Spielereien mit Buchstaben in Kreuzform, z. B. DVX (mit L darüber und X darunter), welches *Lux* und *Dux* ergibt; oder

P
A
LEXA⅃
Ǝ
ᴙ

= *lex, rex, lux, pax* oder $\frac{A \mid G}{L \mid A}$; andere Siglen in quadratischer Figur, wobei von mehreren Seiten gelesen werden kann, so an einer Tragsäule in Hermutshausen, welche gelesen werden soll:

G	S	M	S	G
S	S	E	S	S
M	E	M	E	M
S	S	E	S	S
G	S	M	S	G

Gott sei mir Sünder gnädig,
So stirbt ein Sünder selig,
Mein einziger Mittler erlöse mich.

5. Die Interpunktion als Satztrennung in unserem Sinne ist dem Mittelalter fremd und dringt überhaupt erst im 17. Jh. in die Monumentalschrift ein. Dagegen ist sie als Worttrennung von Anfang vertreten in Form von Punkten, Kreuzen, in der Gotik von Kleeblättern, Schwanzpunkten, Glöckchen, Kännchen, Rosetten etc. Vielfach wird der Inschrift ein Kreuz vorangesetzt, namentlich bei den kreisförmig laufenden, um den Anfang des Textes zu markieren. Manche Inschriften, besonders der älteren Zeit, sind aber auch ohne jede Satz- oder Worttrennung geschrieben.

III. Die Schriftformen.

Von der altchristlich römischen Kunst übernahmen die Deutschen als Monumentalschrift die Antiqua oder römische Kapitale. Zahlreiche Denkmäler der Rheinlande lassen uns die zunehmende Verwilderung derselben im 7. u. 8. Jh. verfolgen. Die karolingisch-ottonische Zeit hat sich dagegen bemüht, die guten und reinen Typen der Antiqua wieder herzustellen. Im 11. u. 12. Jh. drangen aus

der Bücherschrift unziale Formen ein und unter den Händen der Frühgotiker entstand ein eigenartiges Alphabet, die gotische Majuskel. Um die Mitte des 14. Jh. wurde auch die Minuskel als Monumentalschrift verwertet und sie drängte die Majuskel im 15. Jh. fast vollständig in den Hintergrund. Im 16. Jh. wird im Zusammenhang mit der humanistischen Bildung die Antiqua wieder bevorzugt, zunächst in Form der Renaissancemajuskel, und hat bis zur Neuzeit das Feld behauptet. Nur macht sich seit Mitte 17. bis Mitte 18. Jh. daneben eine eigenartige Kursive geltend[1]). Für die Datierung und Kritik der Inschriften ist die Kenntnis der Formen ausserordentlich wichtig. Leider lassen sich hier noch weniger als sonst allgemeine Regeln aufstellen, die nicht sofort durch 100 Ausnahmen gesprengt werden könnten und ebensowenig lässt sich eine Schriftform auf eine gewisse Periode beschränken; höchstens den terminus a quo können wir ungefähr festlegen. Die Sicherheit auf diesem Gebiet kann nur durch Übung erlangt werden und ist überhaupt mehr Sache des Gefühls. Wir müssen uns — abgesehen von einigen allgemeinen Sätzen — darauf beschränken, die Entwickelung an ausgewählten Beispielen zu verfolgen.

1. Die Antiqua oder römische Kapitale zeigt Typen, welche im allgemeinen mehr breit als hoch sind, die Enden keilförmig verbreitert oder mit Querstäbchen versehen, die Rundungen gedrückt kreisförmig und die Inschriften leicht, in gleichmässigem Duktus flach eingegraben.

Als erste Probe diene ein Grabstein des Türhüters Ursatius im Museum zu Mannheim aus dem 5. Jh. (Fig. 348). *Hic quiescit Ursatius ustiarius qui vixit annis lxvii, cui Exsuperius filius tetulum posuit.* Hierin sind die Ligaturen in LX und in Tetulum, die wechselnde Richtung der Querhasta im A, die seltene Form für F in Filius bemerkenswert. Desselben Charakters ist



Fig. 348. Inschrift in Mannheim.

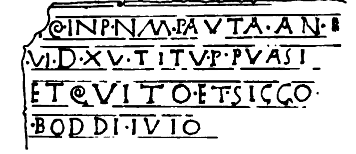


Fig. 349. Inschrift in Mainz.

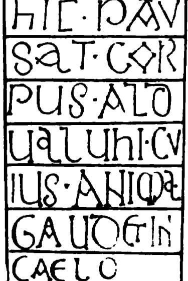


Fig. 350. Inschrift in Mainz.

der Grabstein des Pauta 6. Jh. aus dem Liebfrauenkirchhof in Worms in das Museum zu Mainz gelangt (Fig. 349): *H(ic) q(iescit) in p(ace) n(o)m(ine) Pauta an(norum)* [*L*] *VI d(ierum XV, titu(lum) p(osuerunt) Puasi et Quito et Siggo, Boddi, Ivio.* Das A hat hier gebrochenen Querstrich, Q und G sind kursive Formen. — Sehr merkwürdig ist der Grabstein des Aldualuhus 7. Jh. aus einem fränkischen Friedhof bei Worms ebenfalls im Mainzer Museum (Fig. 350). *Hic pausat corpus Aldualuhi cuius anima gaudet in caelo* Hier finden sich sechs Zeichen A, C, H, L, O u. V in doppelter, bald eckiger, bald runder Form, und die Kursiven a l d bekunden eine starke Hinneigung zur Schreibschrift. Die unzialen E u. G sind Formen, welche erst im 12. Jh. allgemeiner werden. Wesentlich monumentaler ist wieder der Duktus auf dem Grabstein des Audolendus, der in Mainz bei der ehem. Aureuskapelle gefunden wurde und dem 8. Jh. zugeschrieben

[1]) A. Klemm, über die Entwickelung der Schriftformen in der Steinschrift von 1000—1600 Chr. Kbl. 1884. No. 8 u. 10.

wird (Fig. 351). † *In hunc titolo requiiscit Audolendis qui † vixit in pace annus III † filiciter.* **Hierin fällt die der altdeutschen Rune gleichende F-form, das *L* mit schrägem Querstrich, das kursive Q und das eckige O auf.**

In karolingischer und noch mehr in ottonischer Zeit teilt sich auch den Inschriften die Wiederbelebung klassischer Formen mit und es kommen solche von tadelloser Schönheit und Reinheit vor.

Als Beispiel diene die Dotationsurkunde des Erzb. Willigis v. Mainz 975—1011 am Katharinenaltar in Eltville, welche allerdings im 16. Jh. erneuert und hierbei auch mit der falschen Zeitbestimmung 1095 in arabischen Ziffern versehen worden ist, im ganzen aber als bezeichnender Typus der ottonischen Monumentalschrift gelten kann (Fig. 352): ***Hic cunctis legentibus pateat,***

Fig. 351. Inschrift in Mainz.

Fig. 352. Inschrift in Eltville.

qualiter Reginbraht et Irmingart eius conjugata ad hanc ecclesiam unam vineam et agrum ea ratione tradiderant cum uno saltu et duobus pratis, ut nullo domino subjaceant sed solum modo altaris minstro alimenta perpendant ac praesertim ipse minister cotidianam missam in utrorumque ac aliorum christianorum salutem lx cantet et in omnium sanctorum die festivo c et xx elemosinas pauperibus de praedicto praedio expendat ac lx cereos ad hanc aeclesiam afferat Hoc saxum literis inscriptum huc est positum gratia et licentia Willigisi archiepiscopi. **Darin ist die Worttrennung noch nicht durchgeführt, die Buchstaben sind von absoluter Reinheit, unter den Ligaturen ist nur die ungewöhnliche für et bemerkenswert. Von gleicher Schönheit ist die Grenzbeschreibung der Kirche zu Heppenheim, auf 805 datiert, aber erst Ende 10. Jh. ausgeführt und die Grabschrift der Äbtissin Ruothildis aus Pfalzel im Museum zu Trier, aus der Zeit Ottos III. schon mit Wortabteilung, ohne Interpunktion und mit unzialen Formen für E, D, ɦ, T, G, N, M. Ähnlich die Künstlerinschrift der unter Willigis gefertigten Bronzetüren der Liebfrauenkirche, am Dom zu Mainz (Fig. 353):** ***Beringerus huius operis artifex, lector ut pro eodem roges postulat supplex,*** **wo nur das eckige C und das unziale ɦ von der reinen Antiqua abweicht, die Menge der Ligaturen aber auffällt. Denselben Charakter zeigen die zahlreichen Inschriften Bernwards in Hildesheim[1]), welche neben unzialen E, T u. ɦ noch altertümlich eckige Formen für E, N u. S zeigen. Für das 11. Jh. bezeichnend**

Fig. 353. Inschrift in Mainz.

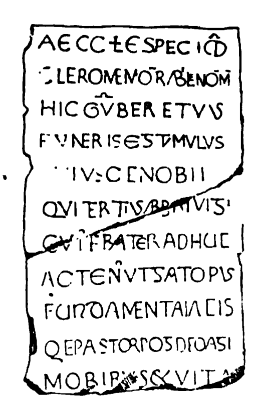


Fig. 354. Inschrift in Limburg a. H.

ist die Grabschrift des Abtes Gumpert † 1035 in Limburg a. H. in Distichen (Fig. 354).

Aeclesie specimen. clero memorabile nomen
Hic Gumperte tuus funeris est tumulus
[Hu]ius cenobii qui tertius abba fuisti
Cuius frater adhuc (h)actenus ut stat opus
Fundamenta iacis que pastor post decorasti
moribus et vita . . . . .,

[1]) Abb. u. Erkl. bei Beissel, der hl. Bernward v. Hildesheim 1895.

worin recht bezeichnend die Ligatur des US, OR und ET, der Siculus ⁀ und die unzialen Formen von U und N. Als Beispiel einer vertieften Glockeninschrift des 11. Jh. geben wir hier die der Lullusglocke in Hersfeld wieder, welche zwar im ganzen allen Lesungsversuchen hartnäckig widerstanden hat, im einzelnen aber völlig klare Buchstaben zeigt und wenigstens in den wenigen deutlichen Worten (Fig. 355) HOC VAS · · ABBATI · · · MEGINHARIO FVDIT eine genauere Zeitbestimmung erlaubt. Denn Meginhar war 1036—1059 Abt von Hersfeld. Abweichend ist darin die F-form in frineat und das unziale C. Etwa ein Jh. später dürfte der Wolframsleuchter im Dom zu Erfurt anzusetzen sein, dessen Inschrift ebenfalls eingegraben ist (Fig. 356): *Wolferamus, Hiltiburc · Ora pro nobis sancta Dei genetrix, ut digni efficiamur gracia Dei.* Die Unzialen A E G L M wechseln noch mit den eckigen Formen, beachtenswert das s-Häk-chen in Wolframus·

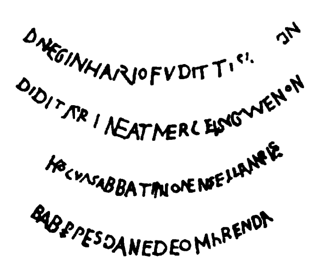


Fig. 355.
Inschrift der Lullusglocke in Hersfeld.

Fig. 356.
Inschrift am Wolframsleuchter in Erfurt.

Sehr merkwürdig ist eine rückläufige eingegrabene Inschrift einer Glocke zu Barnstedt aus dem 12. Jh. (Fig. 357) † *christus vivikat. agia* † *christus imperat* † *regnat* • †, sowohl durch das griechische Wort hagia als durch das eckige A und die Kursiven E G u. T. — Die hier beigebrachten Proben werden genügend belegen, dass bis in das 13. Jh. hinein der Grundzug der Schrift noch die reine Antiqua ist bei mässigem Gebrauch von Abkürzungen und Ligaturen und ganz wahlloser Beimischung von Unzialen.

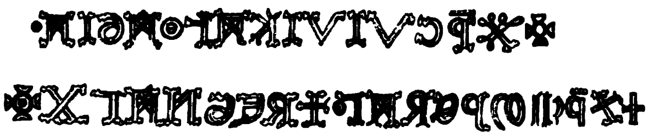


Fig. 357. Glockeninschrift in Barnstedt.

2. Die romanische Majuskel. Der Umschwung vollzieht sich im Lauf des 13. Jh. Zunächst dringen allgemeiner die Unzialen A D G ƕ N M T, gelegentlich auch L und U durch und für E und C werden die runden, aber vorn geschlossenen Formen ᗅ und ᗡ üblich. Es ist aber vielmehr der ganze Duktus, der den Unterschied bezeichnet. Die Buchstaben werden etwas schlanker und höher, in der Wirkung aber voller und behäbiger. Sie bekommen Leben, schwellen gegen das Ende und besonders in der Mitte an und werden mit gotischen Nasen besetzt. Die Vertikalhasten im I, T, L bekommen sogar mittlere Knoten oder Ringe. Im einzelnen herrscht eine unübersehbare Mannigfaltigkeit selbst in ein und derselben Inschrift, die sich erst im 14. Jh. zu einer Art Vulgärtypus abklärt.

Als erstes Beispiel reproduzieren wir die Stiftungsinschrift von St. Quirin in Neuss von 1209 Okt. 9 (Fig. 358): *Anno incarnationis domini M°CCVIIII primo imperii anno Ottonis, Adolfo Coloniensi episcopo, Sophia abbatissa, magister Wolbero posuit primum lapidem fundamenti huius templi in die sancti Dionisii martyris.* Darin herrscht die volle Mischung unzialer und eckiger Zeichen für M N T, die Neuerung gibt sich besonders in den D-, B- und R-Formen kund, während das geschlossene E und C noch nicht auftritt. Hieran schliessen wir den Memorienstein eines Kämmers Paulus von 1232 an der Mauer der Marienkirche in Gelnhausen (Fig. 359): *Anno·do-*

mini·M°CCXXXII° XI Kal. Juliy Paulus thesaurarius huius ecclesiae, worin die geschlossenen noch mit offenen C-zeichen, das eckige auseinandergezogene mit dem unzialen A wechseln und die Sigle für Domini auffällt. Aus der zweiten Hälfte des Jh. stammt die Stiftungsinschrift der Klosterkirche zu Stadtilm, welche schon als reifes Muster der Steinschrift gelten kann (Fig. 360): *Anno domini M°. CC° LXXX° VII (1287) Kalendis Aprilis iniciata est haec domus Dei ad honorem gloriosae virginis Mariae et sancti Nicolai necnon venerabilis patris Benedicti quem hic sanctimoniales inmitando sequuntur. Christe tibi gratus locus hic sit laudeque dignus.*

Im Lauf des 14. Jh. wird die Majuskel eckiger, die Nasen schärfer und spitzer, die Rundungen hochoval und vereinzelt dringen namentlich in den Endungen schon

Fig. 358. Stiftungsinschrift in St. Quirin in Neuss.

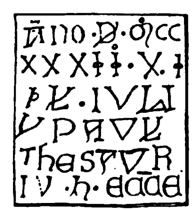


Fig. 359. Inschrift in Gelnhausen.

Fig. 360. Stiftungsinschrift in Stadtilm.

Minuskeln ein. Es sei auf die Dotationsurkunde des Heinrich Winterschozze für einen Altar in der Kapitolskirche zu Köln verwiesen und ein vielbesprochenes Beispiel beigefügt, die berüchtigte Heilsberger Inschrift der Bibliothek zu Weimar, bei welcher nicht nur lateinische Brocken in einen deutschen Text geworfen, sondern auch Minuskelgruppen mitten in der umständlichen, zerfahrenen, gleichsam schon vergessenen Majuskel auftreten.

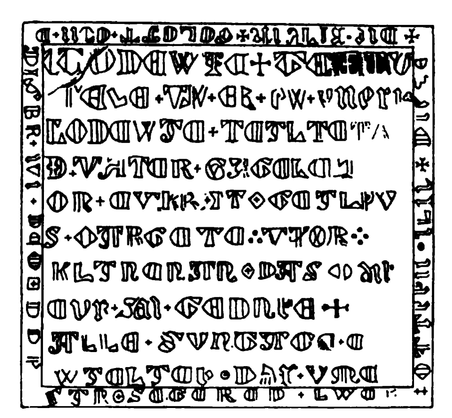


Fig. 361. Heilsberger Inschrift in Weimar.

Es handelt sich ersichtlich ebenfalls um eine Altarstiftung erste Hälfte 14. Jh., wonach Lodewic (Geilfuss) und Tele s. Weib, Konrad Geilfuss und Margarete „uxor Klinkhan" bei einer Vermögensteilung sich ein kirchliches Gedächtnis stiften. Die Züge sind in Linien eingeritzt, nur IL in Geilu infolge Verhauung in Relief (die Randschrift ist inzwischen ganz unleserlich geworden) (Fig. 361). *Lodewic † Geilu, Tele † ux(or) † er † ew † vnere* (ob *und ihre Kinder*, oder *pueri*), *Lodewic † teilte dat † vater † gagelet on cunrat † geilfus † margete* ∴ *uxor* ∴ *Klinkan † das man evr (ihrer) † sal † gedenke † alle † suntage † ewiglik † dar † ume.* Die älteren Auslegungsversuche bis auf Grotefend sind das monströseste, was die deutsche Archäologie geleistet hat[1].

Die Glocken des 13. und 14. Jh. bieten einen überraschenden Reichtum von Alphabeten und Schreibarten und bilden das wertvollste Fundgebiet der Paläographie. Eine auffällige Mischung von eckigen und ausgesprochen gotischen Typen liegt z. B. in der rückläufigen Inschrift einer Glocke zu Watterode um 1200 vor (Fig. 362): *A † O Johanne † Jhe nazarenus rex*, worin die geschlossenen H-, V- und N-Formen bemerkenswert sind. Eine schöne, klare Type bietet eine

[1]) Grotefend in Ersch u. Gruber, H—N 1828, Dorow, Denkm. alt. Spr. u. Kunst II., Hammer in Vulpius Kuriositäten V. 507. VII. 483. VIII. 368, Klopp, Bilder u. Schr. der Vorzt. 275.

Glocke in Wippra aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. (Fig. 363): *Hec ubi canpana resonet sint omnia sana.* Als Beispiel der miniaturmässig verzierten Majuskel führen wir die Inschrift einer Glocke in Nelben Ende 13. Jh. an (Fig. 364). *A O, vas Deus hoc signa plebs salva sit aura*

Fig. 362. Glockeninschrift in Watterode.

Fig. 363. Glokeninschrift in Wippra.

benigna. Endlich legen wir eine ganz eigene Vexierschrift an der Silberglocke zu Pössneck vor, die sich aus historischen Gründen auf ca. 1360 datieren lässt. Hier sind die Buchstaben in ganz ähnlicher Auflösung und Umständlichkeit wie bei der Heilsbergerin gezeichnet, wobei statt R fast immer K erscheint und fürs S und U ganz singuläre Typen auftreten, übrigens ohne Ausnahme rechtläufig angesetzt, während die Lesung linksläufig vorgenommen werden muss und den hübschen Reim ergibt (Fig. 365):

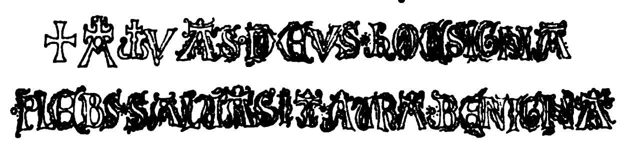


Fig. 364. Glockeninschrift in Nelben.

† *Heylger here Bartholomeus bit got vor uns wo mane gelut hore,*
Dasn bose gevst nimant bethore. Hilf Got hi und dort mir us not.

Fig. 365. Glockeninschrift in Pössneck.

Hingesehen auf die künstlerische Wirkung, ist die gotische Majuskel unstreitig die vornehmste und lebendigste Zierschrift und bei unverkünstelter Ausführung kommt sie an Lesbarkeit der Antiqua sehr nahe. Ihre Herrschaft ist bis ca. 1350 unbestritten, von da ab wird sie allmählig seltener und im 15. Jh. nur noch gelegentlich für besondere Zwecke, nach älteren Modeln etc. angewandt. Doch fristet sie ihr Dasein bis zur Renaissance.

3. Die gotische Minuskel ist aus der lateinischen Cursive abgeleitet, welche seit ca. 1100 als Bücherschrift (eckige oder quadratische Minuskel) auftritt. Sie dringt jedoch erst in der zweiten Hälfte des 14. Jh. in den Lapidarstil ein, überwiegt bei weitem im 15. Jh. und geht um 1530 zurück. An und für sich sind die kleinen Typen mit den vielen Vertikalstäben für eine Denkmalschrift ungeeignet und die Gotiker haben es sich alle erdenkliche Mühe kosten lassen, das Schriftbild etwas zu beleben. Besonders verhängnisvoll wurden aber die oben nach links, unten nach rechts ausbiegenden kleinen Nasen und die bei r, f, l, t, x etc. angehängten Häkchen, welche überall, wo die Inschrift nicht vertieft ausgeführt wurde, aneinanderstiessen und mit Absicht ineinandergezogen wurden, um ihr Abspringen zu vermeiden. Hieraus ergeben sich zuweilen Gruppen von völlig gleichen, zusammenhängenden i-Linien, etwa ſummum = ſummum, deren Lautwert sich erst bestimmen lässt, wenn der Wortsinn feststeht. Ausserdem machen die Zeichen, welche die m-Linie oben und unten durchbrechen, b d f g h i f

l p q ſ t y z beständig Schwierigkeiten und die c, e, r, t werden einander oft zum Verwechseln ähnlich gebildet. Endlich kommt ein weitgehendes Abkürzungssystem hinzu, um die Klarheit des Schriftbildes noch mehr zu verschleiern und tatsächlich ist im 18. und 19. Jh. das Verständnis dieser „Mönchsschrift" selbst bei Gebildeten fast erloschen gewesen.

Da sie fertig aus der Buchschrift übernommen wurde, hat die Minuskel eine Entwicklung wie die Antiqua nicht durchgemacht. Es ist nur zu bemerken, dass reichere verschnörkelte Grossbuchstaben am Anfang und auch sonst gelegentlich gebraucht werden und dass um 1500 eine Manier ziemlich verbreitet ist, welche in zerhackten, keilschriftähnlichen Zügen arbeitet. Regeneriert wurde die Minuskel durch die deutsche Fraktur in Verbindung mit den Künsten der „Schreibmeister". Auf gewissen Denkmälern, z. B. auf Bronzeplatten und Schrifttafeln mit Bibelsprüchen kommt eine Zierschrift mit glänzenden Initialen, Knoten und Schwänzen bis in den Anfang des 18. Jh. vor; und dann findet sich die einfache Fraktur wieder in der zweiten Hälfte desselben zumal auf Grabsteinen.

Wir geben hier als bezeichnendes Beispiel der Frühzeit die Bauinschrift vom Erfurter Domchor (Fig. 366), **Incepta · est · hec · structura · huius · chori · anno · domini · M° ccc° xlix° annunciacionis Mariae** (25. März 1349) und als Beleg für die Spätgotik die Künstlerinschrift am Ölberg der Predigerkirche daselbst (Fig. 367): **Anno domini 1489 per Johannem Wydeman completum est hoc opus,** in welcher die E-form auffällt. Für die gewöhnliche Art der Glockeninschriften in Minuskeln diene ein Beispiel von 1505 in Sandersleben (Fig. 368): **Anno · milleno · quingenteno · quoque · quino · Campana · facta · svm · nomine · nominor · anna · Per · manvs · artificis · becker · saltem · nicolai.**



Fig. 366. Inschrift am Dom in Erfurt.

4. Die neuere Antiqua tritt im Gefolge der Renaissancebildung als italienischer Import zuerst um 1450 auf Gemälden auf und gab Veranlassung, zunächst die vergessene Majuskel wieder zu beleben. Das Gemisch beider ist eine eigentümliche Zwitterbildung, die Renaissancemajuskel. Es treten darin die I mit Knoten, die Unzialen D, G, M etc. wieder auf, die Querstäbe von A, H und M (welches H-Form annimmt) werden in Halbkreisen nach oben oder unten ausgebogen und besonders bezeichnend ist die neue E-form.

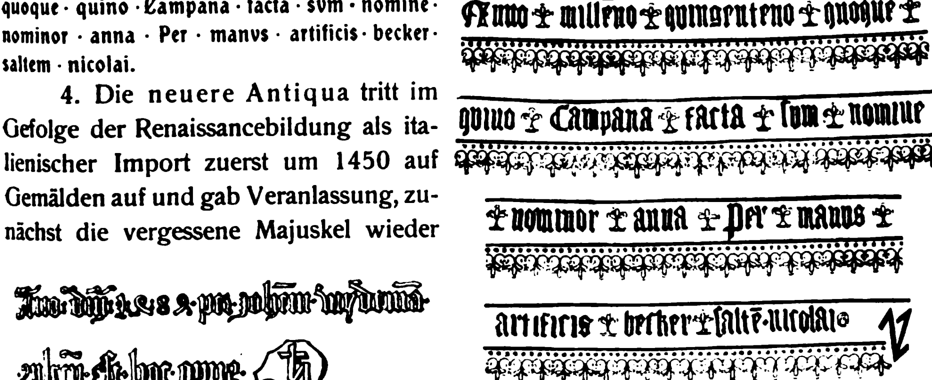


Fig. 367. Inschrift an der Predigerkirche in Erfurt. Fig. 368. Glockeninschrift in Sondershausen.

Die hier abgebildete Glockeninschrift lautet (Fig. 369): *Anno domini 1506 iar. di leibenigen hes ich, di toten bebein ich, Dorate heis ich, Hans Obentbrot gaus mich.* Seit ca. 1540 verschwindet

sie wieder und macht einer reinen Antiqua Platz, die übrigens nebenher schon seit ca. 1520 recht gewöhnlich ist. Diese hat sich ohne wesentliche Änderung bis in die Neuzeit erhalten. In dieser ganzen Zeit herrscht eine geradezu krankhafte Manier, das Schriftbild durch Ligaturen und Einschreibungen fast ohne alles System möglichst zu verwirren. Als Beispiel diene eine verhältnismässig noch einfache Bauinschrift von Heilbronn (Fig. 370). Seit ca. 1640 taucht als Nebenbildung eine barocke Kursive auf, die sich indes von dem Typus der Druckschrift nicht entfernt und Mitte 18. Jh. auch wieder verschwindet. Verschiedene Schriftformen s. a. unten auf Abb.

Fig. 369. Glockeninschrift in Grosseutersdorf.

Fig. 370. Bauinschrift in Heilbronn.

5. Für die Zahlen ist zunächst das römische System der Zahlbuchstaben aufgenommen und trotz des umständlichen Verfahrens bis in die Neuzeit festgehalten worden. Die Werte sind folgende: I, i = 1; II, ii = 2; III, iii = 3; IIII, IV, iiii, iv = 4; V, v = 5; VI, vi = 6; VII, vii = 7; VIII, viii = 8; VIIII, IX, ix = 9; X, x = 10; XI, xi = 11 etc., XIV, xiv = 14, XVIII, xviii = 18, XIX, xviiii = 19; XX = 20; L, l = 50; LXXXX oder XC = 90; C = 100; D = 500; M = 1000. Die Weitschweifigkeit der Ab- und Zuzählung wird behaglich bei den Zahlen 49 und 99 betrieben, wo neben den einfacheren IL = 49, IC = 99 viel häufiger XLIX = 49 und XCIX = 99 auftreten. Die Zahl 500 wird im 15. und 16. Jh. auch durch vc oder v^c = quinquies centum, 1500 also durch mvc, mv^c, aber auch durch XVC ausgedrückt; XVCIX = 1509; XVCXIV = 1514.

Gelegentlich werden aber auch ganz verwirrende Multiplikationen vollführt, an St. Martin in Freiburg mil. $IIII^c\ IIII^{xx}$ et v, d. i. 1000, 4 × 100, 4 × 20 + 5 = 1485, an St. Genève in Metz mil. cccc. IIII^{xx} et XIIII = 1494, an der Tumba Herzog Ernst des Eisernen in der Liebfrauenkirche zu Wienerneustadt: et anni domini crescunt ad m et quadruplex c, binum x, i quoque duplex = 1422. Andererseits ist vor und nach 1500 ein gewaltsam abgekürztes Verfahren beliebt, dass die Hunderter weggelassen und nur die Zehner geschrieben werden, die „minnere Zahl“: am siebenarmigen Leuchter zu Magdeburg XC IIII = 1494, oder Anno domini VII = 1507.

Arabische Ziffern tauchen in deutschen Handschriften im 12. Jh. auf, in der Monumentalschrift aber erst mit der gotischen Minuskel zweiter Hälfte 14. Jh.[1]); so 1371 auf einem Grabstein zu Pforzheim, 1381 mit der Erläuterung m. ccc. Lxxxi an der Kreuzkapelle in Gelnhausen. Im 15. Jh. nehmen sie langsam zu und sind um 1500 vielleicht überwiegend. Ihr Gebrauch geht aber im 16. Jh. entschieden zurück.

Fig. 371. Arabische Ziffern.

Die nebenstehende Abbildung (Fig. 371) zeigt eine Reihe von Typen, die auf Monumenten gesammelt sind. Namentlich für 5 kommen recht verschiedene

[1]) MAUCH, üb. d. Gebrauch der arab. Ziffern, Anz. G. M. 1861. No. 2—7. Die fortgesetzten Funde älterer abrabischer Jahrzahlen von MEHLIS haben sich ausnahmslos als unhaltbar erwiesen, so in Limburg a. H., wo MEHLIS die Chiffre N. R. 53 durch 11 · R · 53 wiedergiebt. Corrbl. Ges.-V. 1890. 22.

Formen vor, die leicht mit 7 oder 9 verwechselt werden könnten. Das letzte Zeichen an der Kirche zu Langendorf bei Zeitz zeigt 1 und 5, 2 und 7 ineinandergeschrieben und soll 1527 bedeuten.

Recht verwirrend ist die Mischung von Ziffern und Zahlbuchstaben, so mccccΛ = 1407 im Siegel eines Augsburger Geistlichen, I·ℵ·Lxiii = 1463 auf einem Salzburger Grabstein, IℵXCIIII = 1494 am Altar von St. Othmar in Naumburg, ·I·V^c·V· = 1505 auf einer Glocke in Keila bei Ziegenrück, ·I·V^c·6 auf einer solchen in Neustadt a. O., 15X5 = 1515 zu Lauffen bei Rottweil, MD.25 = 1525 an der Schlosskirche zu Chemnitz.

Chronogramme sind Sätze meist in poetischer Form, aus denen man durch Addierung aller darin vorkommenden Zahlbuchstaben die Jahreszahl gewinnt. Man hat dies Verfahren schon an dem Ludgerikelch (s. o. S. 321) finden wollen, auch vielfach aus REX GLORIAE VENI CVM PACE die Zahl 1272 gelesen. Sicherheit darüber ist doch erst gegeben, wenn die Zahlbuchstaben irgendwie durch Grösse oder Farbe ausgezeichnet sind, so am Genter Altarwerk in Berlin: VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI = 1432, oder an einem Kelch der Marienkirche in Danzig mit den vergoldeten (hier fetten) Minuskeln: **fulgidus ille calix divine porcio mense** = 1426. Die Spielerei ist dann im 17. und 18. Jh. mit Leidenschaft betrieben worden und die Beispiele sind überall häufig. An der Jesuitenkirche zu Koblenz DIVo IoannI baptIstae IVgI patrono DeDICata = 1626, an St. Gangolf in Trier: sanCtVs gangVLphVs hVIVs teMpLI patronVs et DefensoR = 1732; an einer Glocke zu Meiningen: fVsor appeLLatVr DerCkIVs MeInVngae habItans = 1723; auch in deutschen Versen:

Mir gab fVer wenIg Lohn
kVnstgIesser aLbreCht VnD seIn sohn
zV CobVrg gVden starken ton = 1833.

Chronostiche sind poetische Bearbeitungen der Jahreszahl, wie sie sich in lateinischen und deutschen Texten finden: *Annis a Christo plenis creor ere subisto / Bis decies denis millenis septuagenis* (1270) an einer Glocke im Dom zu Minden, und in angenehmem Deutschlatein eine Grabschrift in Altenzell:

Als man schrieb im gnadenjahr milleno et ter centeno
Dozu siben neunzig gar die Julii ter quino (1379. 15. Juli)
Von Henneberg frow Katherin, Misnensis marchionissa
Des lands cyrheit, der tugend schryn tumba conditur in ista etc.

Da indes die wechselnden Jahre den Verskünstlern immer neue Schwierigkeiten boten, so half man sich dadurch, dass man die Zahlbuchstaben in den Vers einstellte und als Silben mitlas, M = em, C = ce etc. Am Grab Heinrichs IV., † 1290, in der Kreuzkirche zu Breslau

Hén·quartus·millé tria·C′ minus x́·obit ille
Égregii's anni's Sle. Crá. San. dux nócte Johannis,

worin also auch Hen(ricus) Sileciae, Cracoviae, Sandomiriae in der Abkürzung gelesen werden, oder auf einem Kelch zu Münchengosserstädt † M · TRI · L · TRIX . SEP·FIT·HIC·GOSERSTETE CALIX = 1387, wobei *mille tricenti quingaginta tria X* gemeint ist. Ferner auf der Osanna im Dom zu Halberstadt MC / quadra / ta L / quatuor / i·sociata = 1454; in der Marktkirche zu Hannover: Turris / prime / vum tria / c nume / rant l et / evum = 1350, wo *evum* für *mille* steht; an der Wiesenkirche zu Soest: C ter / X mille / et tribus / I que / dies te/net ille = 1313. Dabei werden denn auch die Zahlbuchstaben genügend oft geschrieben, sind aber nur einmal zu sprechen; an einem Grabstein im Aegidienkreuzgang zu Braunschweig m. tͦa (tria) c. l. xx. bis q'tuor addc = 1374, oder deutsch auf einem Epitaph Gr. Hinrichs in Wernigerode ná bort / ḿ sterue ver / ćccc zwe / x́ dar by / négen = 1429. Endlich werden die Zahlbuchstaben durch Bilder und Symbole angedeutet: am Südportal von St. Marien zu Rostock:

Octo serpentes caudas ex more tenentes
qui triplo fune iungunt tria babatta lune
prime dando crucem etc.,

womit die Jahrzahl 1398 gemeint ist. Denn die acht Schlangen (I), das dreifache Tau (m), die

drei Hufeisen (CCC) und der Neumond mit vorgesetztem Kreuz (XC) ergeben MCCCXCVIII = 1398. In etwas anderer Wendung steckt die Zahl 1346 in den Versen:

Eyn Ring mit eym dorn	= M =	1000
Drii hubysen usser korn	= CCC =	300
Ein zimmeracks (L), der Krüge zal (VI)	= LVI =	56
du viel Basel oberal.		1356

Ferner ist oft mit Vermeidung aller Zahlzeichen das Datum in der umständlichsten Weise angegeben: auf einem Kelch in St. Wenzel zu Naumburg: nach cristus geburt tusent iar und dryzenhundert iar und in deme finfe und sebenczigsten iare do der Kelch volbracht war mit Berlde Sinnen Hilfe.

4. Inhalt der Inschriften.

Der erste Eindruck, den die Lektüre grösserer Inschriftensammlungen macht, ist der des Typischen, Gebundenen, Formelhaften. Die Tatsachen werden in stehende Redewendungen eingekleidet, für Bauinschriften, Grabschriften u. a. m. scheinen geradezu Formelbücher in Gebrauch gewesen zu sein. Gewisse Sprüche, Sentenzen, Reime kehren auf Glocken, Gefässen, Geräten unermüdlich, nur mit geringen Varianten wieder. Später nehmen Titulaturen einen ungebührlichen Raum ein. Und leider wird gerade das, was die Nachwelt, besonders die Kunstgeschichte, am meisten interessiert, meist verschwiegen. Die etwas unbescheidene, aber so sehr förderliche Sitte der Italiener, dass sich der Künstler selbst auf seinem Werke nennt, ist in Deutschland erst recht spät und nur für einzelne Sachen, Gemälde, Glocken, Fünten etc. heimisch geworden. Bei tieferem Eindringen in den Gegenstand wird man jedoch, abgesehen von dem reinhistorischen Gewinn, genug Zeugnisse von Geist und Witz, sinniger Beschauung oder treffender Kürze finden. Bei der Zusammenstellung der gebräuchlichsten Formeln werden wir immer einige Äusserungen heranziehen, welche sich vom breitgetretenen Wege entfernen. Zunächst müssen wir aber einen Blick auf die für unendlich viele Inschriften übliche Form, den Versbau werfen.

Aus der Antike hat man die daktylischen Versmasse, Hexameter und Distichon, übernommen, gewöhnlich in der Form, dass beide Vershälften miteinander reimen, leoninische Verse nach einem Pariser Mönch Leo oder Leoninus, z. B. die Grabschrift des Notker Balbulus 912:

Ecce decus patriae Notkerus, dogma sophiae,
Ut mortalis homo conditur hoc tumulo
Idibus octonis hic carne solutus Aprilis
Caelis invehitur, carmine suscipitur.

oder auch zwei Hexameter mit Endreimen, Grabschrift Thietmars v. Merseburg, † 1088:

Quid rapiant, faciant, doceant, qui recta sequuntur
Corde manu lingua Ditmari gesta loquuntur.

Diese Dichtungsart ist im karolingischen Zeitalter als Blüte der höheren Bildung gepflegt und auf Bauwerke, Bilder, Geräte geradezu gewerbsmässig angewendet worden (vergl. den Plan von St. Gallen, die Bilderbeschreibungen (Tituli) des Ermoldus Nigellus, 9. Jh., für Ingelheim und Eckhardts IV. für den Dom zu Mainz, 11. Jh.)[1]). Das hohe Ma. ist darin ungemein fruchtbar und hat gerade bei Bilderbeschreibungen ganze Dutzende von Versen geliefert, wie etwa auf dem Plu-

[1]) E. DÜMMLER, Poetae latini aevi carolini, Berl. 1881 f., SCHLOSSER, Quellenbuch, Wien 1896.

viale und der Kasel in St. Paul, auf den rheinischen Reliquienschreinen (Albinus- und Maurinusschrein in Köln, am Aachener Kronleuchter u. a.) zu sehen ist. Es sind dies meist ziemlich kraft- und formlose Reimereien, in denen dem Sinn, der Sprache und dem Rhythmus jede mögliche Gewalt geschieht, z. B. zur Vinzenziuslegende:

Ordine levite sua perficit omnia rite
Per vim ducuntur sancti simul rapiuntur
Intrepidi perstant fides robur quoque prestant etc.

Am glänzendsten zeigt sich diese Poesie in gehäuften Reimverschlingungen, z. B. über dem Westportal zu Ellwangen:

Vos igitur per quos regitur domus ista notetis:
Ne pereat; si non habeat sua iura, luetis

und auf der Semekatafel im Dom zu Halberstadt von 1245:

Est erit atque fuit qui desiit esse Johannis
Dogma viget viguit florebit omnibus annis
Lux decretorum, dux doctorum, via morum
Hic iacet et placet ut racet a poenis miserorum;

auf dem Werlemannschen Grabstein in St. Marien zu Greifswald von 1360:

Alma dei da mater ei donum requiei.
Assit ei semperque dei splendor faciei.

Und wie gefügig das Latein diesen Spielereien nachgab, zeigt die Unterschrift eines Kreuzes der alten Kapelle zu Xanten, wo die Silben, welche zwei Versen gemeinschaftlich sind, in die mittlere Zeile gesetzt sind, um oben und unten mitgelesen zu werden:

QV		A		T		D		FV		STR	
	OS		NGVIS		RISTI		IRVS DE		NERE		AVIT
H		SA		CH		M		VVL		L	

Das ist:

quos anguis tristi dirus de funere stravit
hos sanguis Christi mirus de vulnere lavit.

Man vergleiche auch die Wortspiele: *mala mali malo mala contulit omnia mundo* am Relief des Sündenfalls im Henneberger Haus zu Meiningen, und *mortificat mortem mors mortis mortua mortem* an dem romanischen Kreuz zu Saalborn. In der Verlegenheit hat man auch zu griechischen Brocken gegriffen, an einem Tragaltar im Nat.-Mus. zu München: *Hic pater et logos nec non paraclitus gios,* und auf der Basler Altartafel die Überschriften der fünf Figuren mit Übersetzung der Engelnamen Michael, Gabriel und Raphael:

Quis sicut Hel Fortis Medicus Soter (σωτηρ) *Benedictus*
Prospice terrigenas clemens mediator usias (οὐσιας).

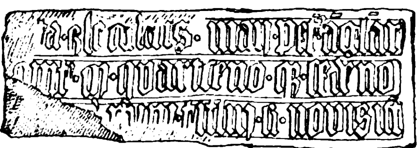


Fig. 372. Inschrift an der Kirche in Nebra.

Dass unter Umständen der Rhythmus die Handhabe gibt, eine verstümmelte und sonst unlesbare Inschrift wieder herzustellen, belegen wir nur durch ein Beispiel von der Kirche in Nebra (Fig. 372), wo sich mit ziemlicher Sicherheit folgender Text ergibt:

Quarta (oder *quinta, sexta*) *consecularis maji petra angularis*
ponitur milleno quartceno quoque sedeno (1416)
Anno post Christum titlum si noveris iftum.

Die übrigen Versmasse werden nur ganz ausnahmsweise gebraucht; so eine in hymnischen Daktylen gebaute Grabinschrift, etwa 11. Jh., in der Vorhalle von St. Gereon in Köln:

Regum aeterne Christe miserere
mihi misello tuo Meinlefo
hoc poscat pia humilis caterva

nunc et in aevum semper hic manenti
Idibus Julii hinc a terris abii
Christo fruiturus nunc et horis omnibus.

Eine rein sapphische Strophe steht auf der Gloriosa von 1497 in Erfurt:

Laude patronos cano gloriosa | Sacra templis a populo sonanda
Fulgur arcens et demonas malignos | Carmina pulso.

Die kurzen, gereimten, trochäischen Verse sind meist Zitate aus mittellateinischen Hymnen, namentlich aus Marienliedern. So häufig auf Glocken und Fünten Verse aus dem Salve regina, Ave maris stella, auf Sakramentshäuschen aus dem Lauda Syon salvatorem die Stelle:

Ecce panis angelorum factus cibus viatorum;

eben daraus auch eine ganze Reihe Verse an verschiedenen Plätzen der Bergkirche in Schleiz, z. B. über einem Bild des guten Hirten an der Westfront:

Bone pastor, panis vere,
Jesu nostri miserere etc.[1])

Deutsche Reime begegnen seit Anf. 13. Jh., doch nur ganz sporadisch und recht einfach, die ältesten wohl an der Kirche zu Engen:

Diz machat ane swere
Ruodolf der murere;

um eine Steinritzung des Schmerzensmannes an St. Peter in Erfurt, etwa Ende 13. Jh.:

Christ geruche zu labine
die sele der begrabine. amen;

an der alten Gangolfskapelle ebenda noch in Majuskeln vom Jahr 1353:

Wer dese steyn hat gehowe unde gebe
deme gebe got daz ewige leben
unde uns allen. amen;

an einer Marienstatue in St. Severi das. um 1350:

Dit bilde vnser vrowen
hat joh' gehart gehowen.

Andere des späteren Ma. werden wir gelegentlich unten beibringen. Für die neuere Zeit bieten namentlich Glocken eine unübersehbare Fülle von Material.

Der Inhalt lässt sich am leichtesten bei einer sachlichen Ordnung nach Gegenständen überblicken.

1. An Kirchen finden sich Stiftungs- und Weihungsinschriften, später auch Meisterinschriften, geschichtliche und lokale Notizen u. dergl. Die älteste und ehrwürdigste Stiftungsinschrift in St. Ursula zu Köln stammt vom Ende des 4. Jh. und erzählt, dass ein gewisser Clematius eine über den Gebeinen von Märtyrerjungfrauen errichtete Kapelle wiederhergestellt habe. Die Inschrift, aus welcher die weitverzweigte Ursulalegende hervorgewachsen ist, lautet: *Divinis flammeis visionibus · frequenter admonitus · et · virtutis magnae maiiestatis martyrii caelestium virginum imminentium ex partibus · orientis exsibitus pro voto Clematius vir clarissimus de proprio in loco suo hanc basilicam voto quod debebat a fundamentis restituit. Si quis autem super · tantam maiiestatem huiius basilicae, ubi sanctae virgines pro nomine Christi . sanguinem suum fuderunt, corpus alicuiius deposuerit exceptis virginibus · sciat se sempiternis Tartari ignibus · puniendum.* Über die reiche Literatur ders. s. Kraus I. 143. Die erste sicher datierte Kircheninschrift findet sich in Gingen in Württemberg von 984: *Anno inc(ar)nationis dominicae D. CCCCLXXXIIII ... Febr regnante domno Ottone · iuniore rege : salemannus abbas spe certae mercedis inductus hoc oratorium a fundamentis erexit : atque rogatu ipsius a venerabili : viro domno Gebeharto (dedicatum est).* Etwas älter, jedoch ohne Datum, ist eine wohl aus Hilden stammende, jetzt an der prot. Kirche in Haan eingelassene Dedikation: *A venerabili archiepiscopo Wichfrido* (925—53) II. *nonas augustas dedicata est aecclesia in honore sanctorum marturum Crisanti et Dariae. Algerus*

[1]) von Lehfeldt, Thüringen, Heft 12 S. 60, in gänzlicher Verkennung des Ursprungs mit der unglaublichen Übersetzung wiedergegeben: „Guter Hirte, unseres Brotes erbarme dich wahrhaft“.

humilis diaconus erexit hoc oratorium. Und wenig jünger, von 990, die der Kirche zu Neuenahr: *Anno incarnationis dominicae · DCCCCXC · indictione III · templum hoc et altare . ab Evergero sanctae coloniensis aecclesiae archiepiscopo . in honore sanctorum Stephani protomartiris, Cornelii · papae et Marcelli, Apollinaris et Mauricii · martirum et sancti Willibrordi confessoris pridia nonarum Januari ar · domino propicio est dedicatum.* Die nächste bekannte, in Bergholzzell von 1006 ist sehr viel schlichter: *Anno Domini millesimo sexto fundata est ecclesia ista in die Marci* und ähnlich die der Ulrichskapelle in Eich, Kr. Saarburg, von 1035: *Anno domini m. xxxv dedicata est haec aeclesia VI. Kl. Julii a reverendo Deoderico Mettensi presule in honore sancti Uodalrici confessoris.* Aus diesen Beispielen erhellt schon genügend, dass es sich bei diesen Inschriften formelhaft um Datum, Stifter, weihenden Bischof und Titel des oder der Heiligen handelt. Derart sind auch die weiteren, teilweis schon oben mitgeteilten Inschriften, so der Pfarrkirche zu Wolmersheim bei Landau von 1040, welche *per manus Sigibodonis sanctae Spirensis ecclesiae venerabilis episcopi in honorem domini nostri Jesu Christi et sanctae victoriosissimae crucis et sanctae dei genetricis semper virginis* geweiht wurde, der Krypta in Essen, 1051 von B. Herimann auf Bitten seiner Schwester Theophanu geweiht, wo auf drei besonderen Platten noch der Reliquieninhalt der Altäre angegeben wird (z. B. *in hac ara habentur reliquiae sanctorum Christophori, Cyrici, Cyriaci, Cornelii, Cypriani, Pancracii, Nerei, Achillei*), der Taufkapelle in Worms von 1058, der Kirche in Niederschlettenbach von 1068 (*Me modicam primo iam fundarat Widegowo, post me subtilis auxit virtus Samuelis etc. . . .*), der Kirche in Keyenburg bei Erkelenz ca. 1090 mit Angabe der Reliquien (*continentur reliquie de spongia et de sepulchro Domini, Gereonis, Maurorum, Cyriaci, Pancratii, Fortunati, Outelrici, Agnetis*), der Schlosskapelle Rothenberge bei Stuttgart von 1083, der Kirche zu Röthenberg 1128, zu Steinfeld 1142 (einfach: *Anno dom. incarn. M.C.XLII fundata ecclesia ista*), zu Schortenbach 1143, zu Schwarzrheindorf 1151 (s. o. Fig. 345), zu Neumagen 1190, zu Maulbronn 1201 (sehr kurz: *Anno ab incarnatione domini M.CCI*), zu Neuss 1209 (s. o. Fig. 358), wo auch der Meister Wolbero genannt wird, zu Remagen 1246 und Stadtilm (Fig. 360). In Verbindung mit Stifterfiguren, welche die Kirche dem Patron darbringen, sind endlich Verse häufig, wie etwa an der Sandkirche in Breslau:

Has matri veniae tibi do Maria Mariae
Has offert aedes Swentoslaus mea proles.

Im hohen Ma. verliert sich die ältere Fassung mehr und mehr. Es treten kurze Angaben über Beginn und Vollendung der einzelnen Bauteile auf, wie am Dom zu Erfurt (Fig. 366), meist in der Form: *inceptum, inchohatum est aedificium, opus, incepta est structura huius turris, chori, capellae* etc. oder *perfectum, consummatum est hoc opus.* Als Beispiel sei eine Stiftungsinschrift von Tannrode, jetzt in der Bibliothek zu Weimar, genannt: *Anno dni MCCCLIIII edificata capella ista a domino Henrico dicto Canest cum consensu dominorum de Tanrode.* Gelegentlich wird der Grundsteinlegung besonders gedacht; durch einen bildlichen Akt schon am Dom zu Münster 1225, wo in der Vorhalle das Standbild des Bischofs Dietrich von Isenburg mit dem Grundstein in Händen steht, auf einem Spruchband die Worte haltend: *Eligor et morior, opus inchoo, festa Mariae dedico. Sunt anni plures, sed terminus* (= Datum) *unus.* Ferner in Hochhausen 1329: *Anno domini MCCCXXVIIII in die beati Pancracii positus est lapis angularis a Sifrido · · · plebano de Hochusen,* oder in Radolfszell 1436: *nach der geburt cristi mcccc in dem xxxvj iar am xvi tag des abarellen ward der bvo angefangen, dan leit der hochwirdig her Fridrich von wartenberg abt der richen owe den ersten stain.* Noch umständlicher berichtet eine Tafel an einem Pfeiler des Münsters zu Ulm: *Anno domini mccclxxvii* (1377) *am zinstag* (Dienstag) *der der lest tag was des monatz Jvnii nach svnen vfgang dri stund von haissen des rates wegen hie zu vlm lait lvdwig Kraft Krafftz am Kornmarkt seligen son den ersten fvndamentstain an diser pfarrkirchen.* In Versen an der Sebastianskapelle in Tauberbischofsheim 1474:

Lob u. ere allein der hailligen trivaltickeit
als man zalt m° ccc° lxxIIII° in der Kristenheyt
uff sant appolinaristag wart der erst stein geleyt
got geb allen den das ewige leben
die ir hilff u. stewr dortzu thun oder geben.

Vergl. auch oben Fig. 370 die Verse in Heilbronn; an der Spitalkirche in Pfuln von 1478: *walpurg mullerin hat gelegt den ersten ſtain an diſer capel Criſtan goltſchmidt husfrowe zu Ylme.*

Die Personen, welche nun ziemlich regelmässig in Bauinschriften genannt werden, sind die „Vormunde“, auch vitrici, procuratores, Juraten, Alterleute, Gotteshausleute, in Westfalen Tempeleirer, in Holstein Kercksvaren, Kirchväter, manchmal auch Mansionarien, Bauleute genannt, daneben seltener der p. t. Pfarrer und der Werkmann oder Baumeister. So an St. Peter in Nordhausen 1362: *Noch Gotz geborte M. CCC. LXII yst begunst das torme an sente Marcuss tage bi den vormunden helwig' tockenfoz Fridi Kremmer* und an der Sakristei von 1467: *nach Gotis gebort m cccc lvii es diz gerwehuz gebuwet by den formunden henr. hoig v̄ heninge schefer, ern busse phernere;* an der Pfarrkirche in Weissenfels: *Anno dm. m. cccc lxv feria secunda post festum corporis christi inceptum est hoc opus per ingenuum iohannem reinhard de meysen existentibus vitricis ecclesie ottone poddelentz et laurencio geynledder.* Unter Umständen werden auch bauliche Massnahmen besonders beschrieben, so die Ersetzung der Balkendecke durch Gewölbe im Chor des Domes zu Augsburg 1334 durch den Domkustos Conrad v. Randegg, in Versen ..... *istum namque chorum decoravit ad yle polorum* (wie das Himmelsgewölbe), *qui prius in tabulis fuit laqueris modo sectis* etc.; oder die Fundamentierung des Turmes bei St. Aegidien in Heiligenstadt 1370: *Est bene fundatum in lapide firmo locatum, continet in terra lapidum tria milia plaustra* (Fuder), *vicenos lapides habet profunditas eius; his addas quinque, sicque occupat spatium terre; est operis latus tredim pedum numeratus* etc.; ähnlich an St. Kilian zu Heilbronn, wo 1513 *„ist vnder disser schrifft gegraben ain gvt best fvndament das dragen thut den grossen baw alhie furwar ain gvtes werck vnd schoner stainhauff . . . ayn loblicher rat thet befelhen das haus schweyner des maysters namen was got geb vns vnſer svnden ablas.*

Nach der Reformation ändert sich der Ton und Gehalt der Inschriften wieder merklich. Neben kurzen Wendungen, wie *Aedes hae sacrae constructae sunt; templum pietatis erectum est; haec est domus domini* u. a. treten Lobpreisungen von Fürsten mit gewissenhaften Titulaturen, Danksagungen an fromme, meist adlige Spender, Beziehungen auf Zeitlagen, Krieg, Frieden etc. und biblische oder sonstige erbauliche Sentenzen. Bezeichnend für diese Art ist eine Inschrift in Hornberg in Baden, die auch des bekannten Architekten H. Schickhardt Erwähnung tut ca. 1560: *Herzog Fridrich zv Wvrtemberg erweitern laſſen hat dis werck, von Tvbingen Graf Eberhardt Cornely Keller Dankh so spahrt, in fvrbitt bey ihr fvrstlich gnadt Heinrich Schichardt das beste that. Hornberg vnd Reichenbacher gmein zvr fron sich gteilt ghorsamli. Fecit M. iohann Bisinger der zeit allhie ein praediger.* Die Verse werden dem Dichter einen guten Platz auf dem deutschen Parnass sichern. In gleicher Weise typisch ist eine lateinische Dichtung besserer Qualität an St. Materni in Aussig von 1625: *Quando Bohemorum Caesar Ferdinandus in oris Heroa gereret fortia sceptra manu Et iam Czoechiazi cessarent fulmina belli Et fierent populis jura quieta fori, Fornicibus pulchris est factum nobile templum, Adam Kippelius tale peregit opus.* In prunkvoller Gelehrsamkeit ist an der Schlosskapelle zu Schwerin die zweisprachige Inschrift angebracht:

> *ΘΕΩ. ΒΕΛΤΙΣΤΩ. ΤΕΚΑΙ ΜΕΓΙΣΤΩ. ΙΩΑΝΝΗΣ*
> *ΑΛΒΕΡΤΟΣ ΗΓΕΜΩΝ ΜΕΓΑΠΟΛΤΗΣ ΤΗΕ* (lies *ΤΗΣ*) *ΑΛΗ-*
> *ΘΙΝΗΣ ΘΡΕΣΚΕΙΑΣ ΕΝΕΚΑ Ωι ΚΟΛΟΜΗΣΕ ΤΕ*
> *ΚΑΙ ΚΑΘΙΕΡΟΣΕΝ ΕΤΕΙ αφξγ* (1563)
>
> DEO OPT · MAXIMO IOANNES ALBERTVS DVX
> MEGAPOL · VERAE RELIGIONIS ERGO CONSTRVXIT
> DEDICAVITQVE ANNO M D L XIII.

Endlich wird gern auf das Elend der Zeiten, die gebrachten Opfer und Anstrengungen angespielt, so in Otzenrath 1706: *Postquam tugurium vetustate et ventorum violentia male cohaerere ruinamque minari coepit, haec · · · e fictili lapide exstructa est sacra domus pastore tunc temporis Adolpho Heymans, qui non obstante bellorum tumultu in variis provinciis piorum liberalitatem sollicitavit magnoque labore nervum struendae aedis congessit.* Die Schicksale einer Kirche von 1234—1723 sind in Höflitz in Böhmen in Verse wieder von wunderbarer Schönheit gebracht: *Anno 1234 ist dieses gotteshaus erigirt, 1588 den 12. Febr. nachts durch einen Sturmwind ruinirt, 1716 mit grossen Kosten*

wieder restaurirt, 1716--1718 der Thurm von Grund auf modificirt, 1723 die obere Mauer demolirt und dann in diesem Stande perfectionirt.

Neben den Gründungs- und Bauinschriften treten noch Gelegenheitsschriften von sehr mannigfaltigem Inhalt auf, in denen urkundliche Notizen geistlichen oder weltlichen Rechts, geschichtliche Nachrichten, Witterungs- und Preisverhältnisse u. dergl. festgehalten wurden.

Von den urkundlichen Nachrichten ist die älteste und umfänglichste die Beschreibung des Kirchspiels Heppenheim in der Turmhalle daselbst, angeblich von 805, aber erst in ottonischer Zeit ausgeführt. Sie beginnt: *Hec est terminatio istius ecclesie: Gadero · Ruodhardesloch* . , . und schliesst: *hec terminatio facta est anno dominice incarnationis D DCC V a magno Karolo Romanorum imperatore.* Dieser reihen sich die grossen Privilegien an, des Kaisers Heinrich V. für Speier von 1111 über der Vorhalle des Domes, der Erzb. Willigis und Adelbert für Mainz, die 1135 auf die Bronzetüren von Liebfrauen gegraben wurden, jetzt am Dom. Nicht minder interessant ist das Privileg der Kölner Kaufleute, etwa unter Erzb. Hillin (1152—69) am Dom in Trier angebracht, worin ihnen wesentliche Zollvergünstigungen auf der Mosel gewährt wurden, infolgedessen die Tafel von den misgünstigen Trierern arg verstümmelt wurde. Ganz verschwunden und nur abschriftlich erhalten ist eine Zollinschrift ehem. an der Kirche in Duisburg: *Incole cum terris et mansionibus attinentium Husel non dant theloneum Dispergii per anni circulum praeter nundinas celebres, obsequuntur enim ad munimen civitatis in muro et vallo; est quidem antiquitus eis hec gratia concessa, temporibus vero Heinrici imperatoris et christiani villa renovata.* Ziemlich häufig sind dann kirchliche Stiftungen inschriftlich verewigt, eine der ältesten Mitte 12. Jh. in St. Ignatius zu Mainz ganz in Urkundenform: *Notum sit omnibus tam presentibus quam futuris, quod ego Helfricus et uxor mea Christina huic ecclesie aream (contiguam cimeterii) ad australem partem prope . . . vinee nostre contradidimus, quatenus in die anniversarii nostri vigilia decantetur misse, que pro defunctis ob memoriam nostram cum compulsatione celebrentur. Idibus Ianuarii obiit Christina, XII · Kalendas martias obiit Helfricus,* und am Turm in Poppenhausen (Baden) in Form eines Testaments um 1221: *Ego Fridericus de Crense* [GŌTVI DEO MSII SAZĪV) *v agros in Bobenhvsen pro remedio patris et matris mee et omnium parentum meorum, qui solverunt quatuor vineas, de agro uno tres denarios confero ecclesie.* Ganz verständlich ist es, dass Almosenstiftungen im öffentlichen Interesse an die Kirche geschrieben wurden, z. B. an St. Kilian in Heilbronn 1449: *anno dm̄ m cc xlix da wart erhebt difz ewig almufzen uf XIII armer menschen,* an der Stadtkirche zu Creglingen 1485 eine Stiftung des Kaplans Nicolaus Seeman, dass die Kirchväter *„alle kotember am freytag vnterm ambt der hailigen messe einhalb malter Korn verpacken lassen vnd das armen lewten vmb gottes willen geben sollen“,* in St. Marien zu Lübeck des Apothekers Hartwig Stool 1488, dass den Priestern *„X marcus annuatim ad oblatas et vina“* gegeben werden. Verhältnismässig häufig sind Ablässe oder förmliche Ablassbriefe verewigt, in St. Marien zu Rostock unter einem Bild der Kreuzabnahme: . . . *sint der tid dat (Mariens) ere bilde der losinge eres Kindes ghesu christi vanme cruce in desse Kerken quam, vele grote wundertekene gedan heft vnd noch deyt alle dage in den ghenen de sik hyre gelouet hebben in eren noden so wer hir syne almosen to ghift, de heft lxii werne c tage aflates vnd lv karenen,* daneben längere Ablassbriefe an Kanzelpfeilern. Originell ist eine Verheissung an St. Katharinen in Osnabrück ca. 1308: *got gheue eme ein ewich leuent de darto helpe dat dit godeshus werde maket, toren un Kerke, also to unser vrowen is . . .*

Die geschichtlichen Notizen beziehen sich meist auf merkwürdige Ereignisse der engeren Heimat, so an St. Marien zu Mühlhausen i. Th. auf städtische Kämpfe, 1250: *Anno dni. m cc L dv wort mvlhvsen gewonen von den von honstein vnd reinstein · · · rva · · · en · · di bvrgere vnd slvgen zv (sie) wider vs,* und 1306: *Anno dni m ccc vi dv verloren vnse hern den strit vf dem leachinveld,* und 1349: *Anno dni m ccc XLIX dv worden die yvden erslagen in deme selben iare dv biggon di geizelere de trvgen rote cruce an menteln vnde an hvten,* und 1371: *Anno dni m ccc lxi dv wart der von mila gevangen bi dorla gevangen vnde siner cumpan.* Die hier berührten erschütternden Ereignisse der Jahre 1349 und 50, der schwarze Tod, die Flagellantenzüge und die Judenmetzeleien werden auch anderorts, so in Weissenfels, Hannover, Lübeck (*Dum plus quam mediam ferit hanc epydimia terram*), Lübbecke i. W. *(a. d. m ccc l anno jubilaei, quo flagel-*

lati ibant, pestis fuit, judaei occidebantur et amplificata est haec ecclesia), Nürnberg, Heidelberg, Rothenburg, Würzburg, Oehringen, Ruffach erwähnt und zahlreiche Frauenkirchen wurden zur Sühne an Stelle zerstörter Synagogen aufgerichtet, so noch 1447 in Wertheim: *Anno dni mcccc xlvii ist hie zubrochen und verstort worden eine judenschule und angehaben dife capelle zu der zfeit galt ein fuder weins xx gulden und ein malter korns ign* (?). Anderwärts sind Feuers- und Wassersnöte registriert, so an St. Blasius zu Minden 1362: *Anno dni m ccc lxii IX. Kal. Julij facta est inundatio Wesere et Valde tanta quod altitudo aque teligit basem huius lapidis quadrangularis.* An der Marienkirche in Gelnhausen werden wiederholte Unwetter und ein Erdbeben verzeichnet: *o. J. III. Kal. Febr. audita sunt tonitrua,* 1273: *Anno dni m cc l xx III factus est terre motus secundo Idus Julii,* 1358: *Anno dni mccclvIII v Jd. Febr. audita sunt tonitrua et visa fulgura magna et venti validi hora nocturna.* Schwere Stürme sind auch in der Michaeliskapelle des Kölner Domes 1434 und am Turm von St. Elisabeth zu Breslau 1529 erwähnt und eine Reihe von Feuersbrünsten an einer Säule der Pfarrkirche in Lüdinghausen (Fig. 373), deren unterbrochener Turmbau mit den Wiedertäuferwirren (*vor der doperei*) entschuldigt wird. Schliesslich finden sich auch recht unbedeutende Zufälle vermerkt; an der Pfarrkirche zu Lichtenfels: *1562 Ferdinand Kaiser hat den Stein, so der Hagel aus der Kirchmauer geschlagen mit höchster Verwundrung besichtigt*; im Treppenturm des Strassburger Münsters: *Anno 1701 den 21 Juni ist der Bläser mit einem Schlagfluss hir ligen bliewen mit namen Andreas Mewrs hat den dienst versehn 41 iahr.* Dazu Verewigungen reisender Steinmetzen, in der Burgkapelle zu Wimpfen a. B.: *anno dni 1484 fuit hic bartholomeus de laudenburg,* im Dom zu Erfurt: *Hic fuit jacobus dop de Stritbergk*; in St. Severi daselbst die Stufenzahl des Treppentürmchens: *100 Stoffen vnd 56 Sindt in deisem wendel Stein.*

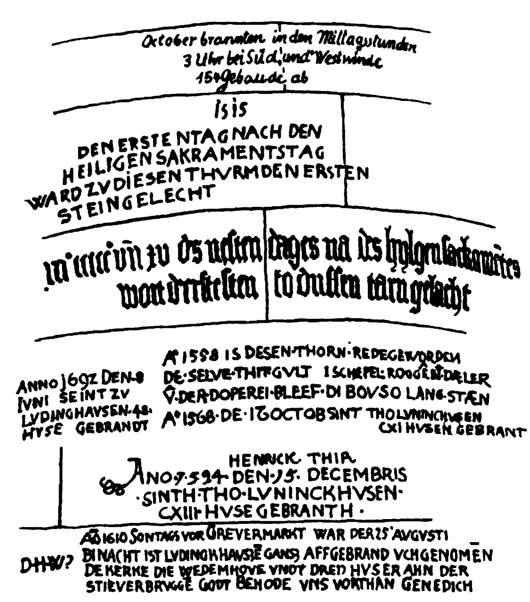


Fig. 373. Inschriften an einer Säule in Lüdinghausen.

Die Preise von Brot, Getreide, Wein etc. wurden gern den Stiftungs- und Bauinschriften zugefügt oder auch im Fall besonderer Höhe für sich aufgezeichnet. In Willich wird schon zu 1146 der Preis des Hafers angegeben (*eodem anno medius coloniensis vendebatur XIII solidis*), in Wertheim a. M. zu 1388 des Weins und Weizens (*solvebat plaustrum vini florenum et maldrum siliginis medium florenum*), in Oliva zu 1217 des Korns (*der scheffel korn galt neunzig quart, dieser stein alhier von einem Brote ward*), an St. Katharinen zu Oppenheim zu 1317 das Brotmass (*do daz brod vir haller galt*) etc.

Die Masse sind überaus häufig in Vorhallen und an Aussenwänden angezeichnet und inschriftlich erläutert, so in Freiburg Brotmasse von 1270, 1317 und 1320, Elle und Klafter, Kohlen- und Ziegelmass und ein Jahrmarktsverzeichnis; das Holzmass zu Zabern (*dis ist de holtz dan*), die Elle zu Thann; vielfach sind dazu Eisenstäbe mit Ringen und Marken eingelassen (Kolmar, Worms, Eltville, Arnsheim); ein Dolchmass an St. Georg in Hagenau, am Münster zu Strassburg das Mass des Überhangs der oberen Stockwerke bei Bürgerhäusern, an St. Marien in Frankenberg das Feldrutenmass mit der Inschrift:

† *Aspice qui transis virgam quia congrua mansis*
† *Hec mensura crucis spacium si de cruce ducis*

(wenn du die Länge von Kreuz zu Kreuz nimmst). Schliesslich findet man auch die Länge Christi (z. B. in Rheinacker), des Grabes Mariens und Christi in Bebenhausen und dessen Tiefe:

Hanc fissuram respice nec quod legis despice
Profunditas est isti quo fuit sepulcro Christi.

2. An Portalen sind Sentenzen beliebt, die sich auf den Eintritt frommer Besucher und den Ausschluss Unwürdiger, häufig mit den Wortspielen zwischen *ite* und *venite*, beziehen. An der ehem. Sebastianskapelle in Oppenheim:

Ampla patet dignis via clauditur arta malignis (nach Mt. 7. 13.),

an der Kirchhofskapelle in Maurusmünster:

Vos de monte Sion benedica verus Aaron
Effectum voti det vobis gratia Christi
Sit pax intranti pax sit simul hinc remeanti.

An St. Veit in Kärnten:

Sta retro siste pedem manus oblaturus in aedem
fratris amicitia panditur ista via (nach Mt. 5. 23.);

in Simmersfeld b. Nagold: *Pax huic domui, pax intranti* (vergl. Durandus I. 6. 68),

am Dom zu Gurk z. T. rückläufig:

Intranti rite per me do pascua vite
Intrat et hic rite, cui dextera cor pia mite

und in Burgelin mit Beziehung auf die vorliegende Taufhalle:

Ad portam coeli prior est hec porta fideli MCIC
Haec est ablutis baptismate porta salutis

oder in Hinsicht auf den vorliegenden Kirchhof in Wolfsberg im Lavant 1474:

O judex vere hic de functis miserere
Do requiem cunctis hic et ubique sepultis.

An der Klosterpforte zu Altenstadt wurde jedoch der Eintritt von der Erlaubnis des Abtes abhängig gemacht:

Hoc qui coenobium cupitis transire decoram
poscite supremi abbati veniam Liuthardi.

In Grüsswald (Pommern) ist an der Tür das Metallrelief einer Löwin mit Jungen, wohl das Symbol des Teufels, angebracht und umschrieben: *Nu fclut desce dore, Zo blivet de deve hir vore.* Vielfach wird auch das im Tympanon befindliche Bild durch Umschrift erklärt, so in Wunstorf ein Bild des Rex gloriae: *Praesidet hic portis qui tollit vincula mortis*, ähnlich in Beckum und Petershausen, sonst einfacher mit: *Ego sum ostium* Joh. 10. 9 oder *Ego sum A et O*; über der Lettnertür in Naumburg mit Beziehung auf Mt. 25. 32:

Arbiter hic sedis angnos distinguit ab edis (*hoedis*)
dura sit an grata tenet hic sententia lata;

am Münster zu Kolmar wird die dargestellte Wohltat des hl. Nikolaus gefeiert:

Dat cultor trini tria tris ut det tria trini
fama fames scort(us) ut cedant celitus ortus
aurea virginibus dat tria dona tribus
eripis nos morti Nicolae necisqui cohorti. — Maistres Hvmbret.

Auf dem Sturz der Südtür von St. Martin in Worms steht der Name des Voigts: *Heinricus de openheim advocatus.* Vereinzelt sind auch die bronzenen Löwenköpfe, welche als Türklopfer

dienen, mit Umschriften versehen, so zwei am Dom zu Trier: *Magister Nicolaus et magister Johannes de Bincio nos feceront Quod fore cera dedit, tulit ignis, et es tibi reddit;* an den beiden in Freckenhorst 13. Jh.: *Has ianuas gentem causa precis ingredientem Jes. Christ. rex regum faciat conscendere coelum. Bernhardus me fecit;* und an St. Marien in Neubrandenburg um einen Eberkopf: *Ick heyte herman ramt, ick byn tam zam* (zahm wie) *ein lam. amen.*

Endlich sei noch auf Zeugnisse ernster Stimmung oder schalkhafter Volksweisheit hingewiesen, die sich da und dort angeschrieben finden; an St. Peter-Paul in Neuweiler mit Bezug auf den die Kirche umgebenden Friedhof:

Vos qui transitis nostri memores rogo sitis
Quod sumus hic, eritis; fuimus quandoque quod estis,

ein Gedanke, der unendlich oft variiert wird, am Karner zu Schwaz 1506: *Hie ligen bir all geleych, ritter, edel arm und auch reich,* zu Kaysersberg: *So ists recht, da liegt der Meister bei seinem Knecht.* Dagegen an St. Martin zu Worms wird eine sehr bedenkliche Wahrheit ausgesprochen: *Cum mare siccatur et daemon ad astra levatur, tunc primus laicus fit cleio fidus amicus;* an der Decke zu Burgeis im Vintschgau um einen Narren: *Item ben naren lang leben, so berden ſalt* u. a. m.

3. Auf Altarplatten sind Inschriften selten, und auch da nur Jahreszahlen, den Namen des Weihbischofs oder den Reliquieninhalt betreffend. Ausführlicher sind Schriftplatten, hinten oder über Altären eingelassen, gehalten, die den Tenor der alten Kirchweihinschriften nachahmen, so im Dom zu Trier von 1196: *Anno ab incarnatione d. m cxc vi epacta XVIII. concurrente I indictione XIIII dedicatum est hoc altare a venerabili domino Johanne Treverorum archiepiscopo pontificatus sui anno vii in honore sancte dei genitricis semperque virginis Marie et sancte Helene regine. Continentur autem in eo reliquie de presepio domini, Bartholomei apostoli, Cosme et Damiani martirum, Zenonis et Zotici martirum, Valentini presbiteris, Castoris confessoris, Gregorii confessoris, Barbare virginis; consecratum est octavo Idus Decembris.* Spätere Zeugnisse sind häufig, so in Erfurt in der Predigerkirche eine lange Inschrift über eine Altarstiftung *„zu lobe und ere dez almechtigen gotz, der hochgelobeten Juncfrowen Marien ſiner mutter, ſent Anthonii und aller heiligen“* durch Francz Rudorff und s. Frau Agnes 1456; und in St. Peter daselbst *„in die ere des heiligen geistes“* durch N. N. *Brun und vrowe Wunne ſvn elichen wirtynne* mit der Bestimmung, dass eine ewige Seelmesse für die Stifter *„unde alle yre eyldern ſele“* gelesen und gebetet werde. Die Ausstattung eines Altars in der Krypta der Kapitolskirche in Köln wird eingehend beschrieben: *Notum sit quod Henricus dictus Winterschozze civis Coloniensis hoc altare dotavit quinque marcarum redditibus singulis annis a duobis pratis sitis in Ygendorp per conventum huius ecclesie sacerdoti ipsum altare officianti ministrandis et ad maiorem cancionandum dicti conventus domos suas dictas „Denant“ et „Lougintland“ sitas retro curiam abbatisse ad praemissa obligarunt sicut litteris super hoc confectis plenius continetur.* An Altaraufsätzen finden wir fast nur die Namen der dargestellten Personen, öfter das Datum, aber leider höchst selten den Namen des Künstlers, letzteren z. B. am Klosterneuburger Aufsatz: *Anno milleno centeno suptuageno nec non undeno Wernherus corde sereno sextus prepositus tibi virgo Maria dicavit, quod Nicolaus opus Virdunensis fabricavit.* Auf Altarwerken ist die Formel gewöhnlich: *Completa est hec tabula.* Einen originellen Stossseufzer setzte Lukas Moser auf den Altar in Tiefenbronn: *Schrie Kunst schrie und klag dich ser, din begert iecz niemen mer, so owe Lucas moser maler von wil, maiſter des werx, bit got vor in.* Ähnlich steht auf einem Altar in Heiligenblut: *Andre jar andre war. Spricht Wolffgang Haller der hat das werk vollendt anno dni mccccc xx jar.* Auf Tragaltären sind Stifterinschriften nicht ungewöhnlich, auf dem des Adeloldus im Welfenschatz: *Hunc lapidem consecratum dedit Adeloldus prepositus sancto Blasio*; auf dem der Gertrudis: *Gertrudis Christo felix ut vivat in ipso obtulit hunc lapidem gemmis auroque nitentem,* ebenda auf einem Tragaltar aus Kalkstein mit Zedernholzrahmen: *de petra super quam natus est Christus.* Dagegen auf dem Eilbertustragaltar ist eine Art Konkordanz der Propheten und Apostel dargestellt und beschrieben: *Celitus afflati de Christo vaticinati hi predixerunt que post ventura fuerunt* und *Doctrina pleni fidei patres duodeni testantur ficta non esse prophetica dicta,* dazu Altväter mit ihren Sprüchen, unten *Eilbertus*

Coloniensis me fecit. Auf dem Willibrordaltar in Liebfrauen in Trier steht die Zweckbestimmung: *Hoc altare beatus Willibrordus in honore domini salvatoris consecravit, supra quod in itinere missarum oblutiones domino offerre consuevit in quo continetur de ligno crucis Christi et de sudario capitis ipsius.* Auf mehreren andern (Siegburg, Kapitol, Xanten) finden wir die mystische Ausdeutung der Messe: *Quidquid in altari tractatur materiali* etc.

An Sakramentshäuschen sind überwiegend die Verse aus Lauda Sion: *Ecce panis angelorum, factus cibus viatorum,* oder *Bone pastor panis vere* (Wimpfen a. B. 1451) oder Sentenzen, die sich auf das Allerheiligste beziehen: *Ego sum panis vivus, ecce manna abschonditum, hic est salus nostra* (Heinrichs), *hir ruin de lichnam vnses herrn, hic est servatum corpus virgineum, Salve salus mundi, verbum patris, hostia viva* u. a. Auch Mahnungen, so in St. Blasien zu Münden: *Qui preit et nescit, quid in hoc loculo requiescit, inclinet isti loculo pro corpore cristi.*

3. An Taufsteinen begegnen Sprüche und Verse auf die Kraft des Wassers und des Sakraments, die Reinigung und Wiedergeburt, gern mit Reimverschlingung von *munda* und *unda, baptizatur* und *purgatur;* recht zutreffend an der Steintaufe im Merseburger Dom: *Hos deus emunda quos istic abluit unda, fiat et interius quod fit et exterius;* auf einer Fünte in St. Nicolai zu Wismar: *Aut dum versantur hic locione mundantur, vel non est munda sacri babdismatis unda,* ähnlich in Hildesheim. In Salzburg 1321: *Sum vas ex aere factum peccata delere. Pe me fit sacri purgatio vera lavacri. Purgatur totum quod sit baptismate lotum,* in St. Gangolf zu Trier: *quicquid primus homo peccavit traduce pomo, hoc deus hac munda sacri baptismatis unda,* oder kürzer: *Qui baptizatur hoc sacro fonte lavatur.* Anderwärts finden sich biblische Reminiszenzen an Ps. 51. 9. Mc. 16. 15, öfter Mariensprüche (*Ave Maria* und *Salve regina* St. Marien in Rostock). Überhaupt sind die Erztaufen sehr reichlich beschrieben, sowohl mit Stifter- und Giesserangaben, wie mit originellen plattdeutschen Versen. Im Dom zu Mainz von 1328: *Disce millenis ter centenisque vigenis octonis annis manus hoc vas docta Joannis format ad imperium de sumo canonicorum. hunc anathema ferit, hoc vas qui ledere querit;* zu Flötz: *Christus wart gedouft un dri stunt* (Mal) *besouft in dem Iordane da wort ir sunt;* in St. Marien zu Parchim: *Leven lude wettet, dat mester herman gud did vad;* in St. Nicolai zu Gardelegen: *ik jage alle duvelheid und dene der heilghen drevaldichkeit, den mynſchen ik wige vnd van den erbsunden vrige;* in St. Marien zu Berlin 1434: *Ik hete ene dope werliken, ik dine den armen also den riken.*

In einem Wasserbecken 11. Jh. an der Totenkapelle St. Petri in Fulda steht der Name offenbar des Verfertigers *Gundblahus.* An dem Kesselchen in Speier Verse auf die vier Paradiesströme und das Votum: *Hoc Albane Deo qui vivis sanguine fuso, abbatis votum Bertholdi suscipe tecum* und am Bügel: *Haertwich erat factor et Snello mei fuit auctor,* an demjenigen in Mainz: *Expiant* (*quidquid*) *sacrae, quemlibet* (*tangant*) *aquae;* auf einem Messingbecken in Löwen von 1467 sind sechs Kräfte des Weihwassers beschrieben: *Sex operatur aqua per presbyterum benedicta. Cor mundat, fugat acidiam venialeque tollit, anget opem, removet hostem, fantasmaque pellit;* an einem andern in St. Michael das.: † *Nempt hier water ghebenedijt, dat ghi moet werden uwer sonden quyt Nempt hier ghebenedijt water, dat god ur sonden wille verlaten.* Über dem Lavabo in der Sakristei der Stiftskirche in Tübingen: *Hic nemo m*(*innigat*)! Von Brunneninschriften ist nur die des Folkardusbrunnens bekannt, mit ausführlicher Bilderklärung in zierlichen Versen.

4. Auf Kanzeln finden sich neben gelegentlichen Bildunterschriften auch passende Bibelsprüche (*clama, ne cesses* Jes. 58, *Exiit qui seminat* Lc. 8. 5, *Surdi audite* Jes. 42. 18, *peccatores argue* 1. Tim. 5. 20 u. a. an der des Basler Münsters) und Sentenzen, wie *parce tuis ovibus quos raptor vexat inanis,* doch auch Künstlerschriften, im Ferdinandeum zu Innsbruck aus St. Constantin: *diſen predig ſtuell hat gemachet peter doffer im 1524.* — Am Chorgestühl sind manchmal die einzelnen Sitze bezeichnet (*hic est sedes cantoris* etc.), Notizen über den Verfertiger oder die Verbreitung des Ordens, Ermahnungen zu Friede und Eintracht und kanonischer Lebensweise (z. B. in Blaubeuren und Schw. Hall) angebracht, aber auch witzige und satirische Verse; an einem Stuhl aus St. Andreas in Freising 1423:: *Cantent in choro sicut asellus in foro, hic locus est horum qui cantant non aliorum;* in St. Leonhard zu Basel: *verfluoch si die K*(*atzen die vorne lecken und hunten Kratzen*), *ernst ob dem altar, zucht in dem Kor, das ist unser labor;* an einem Dreisitz in

Merseburg: *Tet lige als we als ste(n) trage, so wehilde mannige di lugen in seinem Krage. Sage war an alle spot.* Am Kramerstuhl in St. Nicolai zu Stralsund in gediegener Höflichkeit: *Dat Ken Kramer is de blief da buten oder ik schla em up de schnuten.* In St. Dionys zu Esslingen, in Geisslingen lange moralisierende Verse über den Chorgesang und die Sitten der Geistlichen, in Landshut enthusiastische zum Lob des hl. Martin.

5. Grabschriften sind im grossen und ganzen durchaus formelhaft, Personalien und Todestag mit einem Votum enthaltend. Die üblichen Formeln sind etwa: *Obiit, feliciter obiit, hic quiescit, hic iacet, migravit ad Christum, hic situm est corpus* — am Ende: *cuius anima requiescit* (im Ma. *resquiescat) in pace,* auch *in sanctissima, perpetua pace, in pace Jhesu Christi, in pace et luce,* dazu noch *orate pro eo* oder *pro anima eius, deus misereatur nostri, miseremini mei, Christe mei miserere* oder deutsch: *Am . . . ist vorscheiden, hye leit begraben* etc. mit den Schlussformeln: *dem got gnade, genedig si, der selen got gnedig si.* — Inhaltlich bieten die poetischen Grabschriften das meiste Interesse, und es wäre eine anziehende, aber sehr umfangreiche Arbeit, den Wandel der Lebensauffassung daran zu verfolgen. Bald macht sich nämlich eine trübe, geradezu morose Stimmung geltend, wie auf dem verschollenen Epitaph des B. Adventius v. Metz, † 875 *(Tristis origo hominis, sed tristior ultima sors est* etc.) oder in der Grabschrift Bernwards, † 1022 *(Pars hominis Bernwardus eram nunc premor in isto sarcophago diro vilis et ecce cinis* etc.), bald schlägt das eigne oder das fremde Rühmen durch, so in der Dietmars v. Merseburg, † 1019: *Quid sapiant faciant doceant, qui recta sequuntur, Corde manu lingua Ditmari gesta loquuntur,* oder in der verschollenen des B. Albero v. Trier, † 1152: *Albero maxime vir flet Roma, flet undique Trevir* etc. So überwiegen auch später noch die melancholischen Ergüsse *(ah werlt du hest mi bedragen* Lübeck 1474, *sum quod eris, quod sumus, hoc eritis* etc. mit zahlreichen Varianten) die Angst um das Seelenheil, die Anrufung Gottes und aller Heiligen, der Hinweis auf gute Werke, kirchl. Stiftungen u. dergl. Es kann nicht geleugnet werden, dass nach der Reformation eine fröhliche Zuversicht und vor allem eine feste Auferstehungshoffnung durchbricht. Daneben macht sich auf den Epitaphien freilich auch eine wachsende Lobhudelei, Titelsucht und Schmeichelei breit, die Geschmak und Wahrheit empfindlich verletzen, weitschweifige Lebensbeschreibungen in Prosa und Versen und weiterhin empfindsame, süssliche Klagen. So findet sich beispielsweise in Liebschütz b. Ziegenrück die an sich ganz inhaltlose Laufbahn eines Caspar Roder, † 1603, in 52 Reimpaaren beschrieben; ein Pf. Bötzinger in Neupperg besang seine beiden Frauen mit „artigen Reimen", die erste, Kunigunde, u. a.: *„gar leichtlich sie gebohren hat in ein und zwanzig Jahren schön sieben Töchter u. sieben Söhn",* die zweite, Apollonia, *„die hat 7 Söhn, der Töchter acht ehlich gebohren u. mir zubracht".* Durch einen leicht erkennbaren Schreibfehler wirkt die Umschrift eines Grabsteins des Pfarrers Chr. Ortleben in Unterschüpf 1615 geradezu verblüffend mit dem Schluss *und hat gezeugt mit 2 ehelichen weibern 61 Kind, 7 Sohn und 9 Tochter.* Von einer 1756 in Wolfsberg (Östr.) gestorbenen Maria Zieglerin heisst es: *„Ein blum ist sie gewesen, das Muss der sterblichkeit hat Ihr den stengl brochen, verdorret wie dass Hay verwelckt in Monat May.* Und aus ähnlichen Zeugnissen, namentlich auf ländlichen Friedhöfen, kann man eine reiche Blütenlese zusammenstellen. Nicht uneben ist eine Inschrift an St. Jodoc in Landshut: *Mathias Nay Bürger u. Bildhauer der Ehrngeacht hat manichen offt seinen Grabstain gemacht; ietzt ligt er da in gütter ruhe und döcht sich mit den seinigen zue. 1704.* An groteskem Humor lassen indes die plattdeutschen Grabschriften des 17. Jh. alles hinter sich, in Doberan: *Wieck Düfel wieck, wieck wiet van my, Ick scheer mie nig een Hahr um die. Ick bün ein Meckelbörgsch Eddelmann, Wat geit die Düfel mien Supen an. Ick sup mit mienen Herrn Iesu Christ, Wenn du Düfel ewig dösten müst Un drinck mit öm söel Kolleschahl, Wenn du sitzt in der Hellenquahl;* und ebenda: *Hier rauhet Peter Klahr, he kaakte selten gahr;* in wüstem Deutschlatein zu Eldena: *Hic jacet Herr Iohann de Präst, quem salvat gratia helige Gehzt, Ille dedit suum Grähest Et de siligine duo Läst, Heat allthit gern dat Best, Requiescat in pulvere Südwest.* In St. Marien zu Lübeck ist ein Bürgermeister vor einem mit Schafen umgebenen Kruzifix kniend dargestellt: *Hier leit der Borgermeister Kerkering, de so scheef up den Vöten ging. O Her, mak öm de Schinken liek Und help öm in dyn Hemlrik. Du nimmst dy ja de Schape an, Lat doch den Buck ok mede gan.*

6. Glockeninschriften sind ebenfalls überwiegend formelhaft, aber gemäss der Be-

stimmung der Glocke äusserst vielgestaltig und variabel. Es handelt sich etwa um folgende Gruppen: a) Tugenden der Glocke, *virtutes campanae*, zusammengedrängt in den Vers: *Defunctos, plango, vivos voco, fulgura frango,* aus dem sehr zahlreiche Varianten geflossen sind: *consolor viva, fleo mortua, pello nociva; sabbata pango, funera plango, noxia frango, dulce melos clango, sanctorum gaudia pango* etc.; *laudo deum verum, plebem voco, congrego clerum;* deutsch: *de leude roep ick, de doden beschrien ick, de weder verdriven ick;* oder *per me laudatur deus, hostis aerque fugatur; Sit tempestatum per me genus omne fugatum; En ego cumpana nunquam denuncio vana; Vox ego sum Vite, Christum adorare venite.* Die guten Qualitäten werden gern in Verbindung mit dem Namen der Glocke gebracht: *Osanna vocor, laus deo sit cum pulsor; non me subsanna cums it michi nomen Osanna*[1]; *Laude sum digna cum sim vocata Benigna.* In naher Verbindung hiermit stehen b) Klangreime, in denen der Ton der Glocke oder eines ganzen Geläutes verherrlicht wird. Auf einer umgegossnen Glocke des Erfurter Domes stand: *Arte Campensis canimus Gerhardi / Tres deo trino: en ego sol, gloriosa ut / Mi sed Osanna: plenum sic diapente a. d. 1497,* worin der Quintenakkord G C E ausgedrückt wird, welchen sie mit der Gloriosa und der Osanna der Severikirche bildete. Auf dieser steht: *In Christi laude supplex Erfordia gaude, Et fer Osanna pium sibi quando perfero pulsum, Sed cum ter reboo, pie christiferam ter aveto* (mit Bezug auf das Osanna- oder Sanctusläuten während der Messe und das Ave-Marialäuten am Abend). Auf einer Glocke zu Orb von 1459 steht: *Est aura pia dum rogat ista maria, Est sua vox bambam, potens repellere satan;* in Birschlein 1579: *Wie klein ich sey, so hab ich doch ein grosz geschrey* u. a. m. c) Schutzschriften, durch die man die zauberische Kraft der Glocke gegen Wetter und böse Geister zu verstärken meinte, sind biblische oder liturgische oder freigeschaffne Sätze, Formeln, auch blosse Namen in unendlicher Wiederholung: *Ave Maria, In principio erat verbum* Joh. 1. 1, *Verbum caro factum est* Joh. 1. 14, *Gloria in excelsis* Lc. 2. 14; *Agnus dei qui tollis, Veni sancte spiritus; Titulus triumphalis Iesus Nazarenus rex Iudaeorum,* die Namen der Evangelisten, der hl. Dreikönige Kaspar, Melchior und Balthasar, der drei „Wetterherren"; auch *Tetragrammaton* (*IHVH* oder *ELOY*) oder *Ananisapta,* die mystischen Buchstaben AO und das Antoniuskreuz T[2]. Hierzu kommt der überaus beliebte Glockenspruch: *O Iesu Rex gloriae veni cum pace*[3]) mit Varianten *(cum tua, nobis cum, cum sanctissima pace),* auch deutsch *O Kunic diner oren Kund uns in friden,* daneben *ave rex eternae gloriae.* Fast ebenso häufig ist: *Hilf got, maria berot,* und wenigstens in der Majuskelzeit folgende Schutzverse: *Sit tempestatum per me genus omne fugatum, Vos Deus hoc signa, plebs salva sit, aura benigna.* Ziemlich häufig ist auch: *O Maria gottes celle, hab in huot was ich überschelle,* oder *Fleuch hagel und wint, das hilf maria u. ir liebes kint, heilge frav sanct Anna hilf uns selbdritt.* Nach der Reformation wird das *Verbum domini manet in aeternum* aufgenommen, dazu etwa noch *Soli deo gloria, Christus spes mea* und eine Reihe passender Psalmstellen. d) Geschichtliche und Gussnachrichten stellen sich am einfachsten in Form der Jahrzahlen dar, manchmal mit dem Zusatz *fusa est hec campana, fusa sum, bin ich gegossen.* Die Giesser selbst halten sich in älterer Zeit zurück. Aufschriften wie *Arnoldus me fecit* sind wohl besser auf den Donator zu deuten. Seit dem 14. Jh. erst werden die Giessernamen häufiger in der Fassung *N. N. me fudit, goss (gauss) mich,* dann gern mit dem Gussreim: *Aus dem fever bin ich geflossen, N. N. hat mich gegossen,* oder in Verbindung mit dem Namen: *Benedicta heiss ich, N. N. goss mich.* Hierzu treten noch mannigfache Notizen über den speziellen Patron der Glocke, den Bestimmungsort, das Schicksal der älteren (*rupta, incendio diffusa*), Kriegs- und Brandnachrichten, die Namen der Regenten und Würdenträger etc. Über das Alphabet auf Glocken s. o. S. 394.

7. An kirchlichen Geräten und Gefässen kommen einesteils Inschriften über Entstehung, Verfertiger, Schenkgeber, Bilderklärungen und allgemeine Sentenzen, wie *ave maria, hilf got* etc. vor, anderenteils aber auch individuell zugespitzte Verse oder Sprüche, deren einiger wir noch zu gedenken haben. An Kelchen finden sich sinngemässe Beziehungen auf das Blut, das Abendmahl,

[1]) Lehfeldt, über den Glockennamen Osanna, Zs. V. thür. G. u. A. XVII. 664.

[2]) G. Sommer, über das T in Glockeninschriften, Zs. Harzv. XXXIII. 492.

[3]) Schubart, O Rex gloriae, ein uraltes Glockengebet, Dessau 1898.

die Kommunion; am Ludgerikelch sogleich: *Agitur haec summus per pocla triumphus — Hic calix sanguinis dni. nri. IhV. XRI;* am Bernwardskelch in Hinsicht auf die Einsetzung: *Rex sedet in cena turba cinctus duodena, Se tenet in manibus, se cibat ipse cibus.* Recht kurz und treffend spricht ein Kelch in St. Othmar zu Naumburg: *porto portantem omnia.* Sonst sind Formeln üblich, wie *Agnus dei, help got, hilf anna selbdritt,* an den Rotuln *Ihesvs* oder † *maria,* auch Bibelverse, wie Lc. 4. 10, Ps. 116. 13. und weitverbreitete Eigenheit ist die Bestimmung der Kirche, des Priesters, des Altars oder der Messe, zu welchen der Kelch gehört; daneben auch persönliche Wünsche der Donatoren: *In laudem crucis da danti gaudia lucis* oder *Missam qui dicis in honore dei genitricis hoc vas pro dante tu post orabis et ante.* Auf den Gebrauch gemischten Weins scheint eine Inschrift in Niederplanitz noch 1633 zu deuten: *Hic tria ponuntur, duo de tribus officinantur, Vinum aqua panis fiunt cruor et caro sancta.* Ähnliche Gedanken werden auf Weinkannen ausgesprochen; zum würdigen Genuss mahnt z. B. eine Kanneninschrift in Wertheim von 1661: *Jesu Blut den Jüden ist Tod u. lauter Helle : Prüfe sich ein Jeder Christ, daß er sich recht stelle, wann er will diß thewre Blut würdiglich genießen, sollen aus betrübtem muth Glaubens-thränen fliessen.* — Auf Patenen wird gern auf die Brotverwandlung angespielt, so auf der Bernwardspatene: *Est corpus in se panis qui frangitur in me, Vivet in aernum qui bene sumit eum,* auf einer zu Werben: *Editur hic Ihesus et permanet integer esus.* Eine sehr ausführliche Bilderklärung findet sich auf der Wiltener, eine ziemlich unbescheidene Bitte auf einer Patene in Mühlhausen in Th.: *Vnser beyder bigere o Maria uns gewere* über der Darstellung eines Liebespaares; die späteren sind mit wenig Ausnahmen inschriftlos. Sehr selten sind auch Monstranzen und Ciborien beschrieben, etwa mit *Ego sum panis, Ecce panis* und *hoc est corpus Christi.* Auf einem Rauchfass im Dom zu Trier ist der typologische Bilderkreis ausgedeutet. Die Kreuzinschriften würden für sich eine stattliche Abhandlung erfordern. Einmal werden die Typen des Opfertodes erläutert, dann die Tragweite und Wirksamkeit des Herrentodes — oft im Gegensatz zum Sündenfall — besungen, endlich die Kraft des Kreuzes, des Kreuzholzes, der inliegenden Kreuzpartikeln oder anderer Reliquien geschildert. Ein künstliches Gedanken- und Wortspiel findet sich auf einem Kreuz in Saalborn: *Huius opus signi vetiti reparatio ligni sanctificat, munit, beat instruit expiat unit; mortificat mortem mors mortis mortua mortem; Vita prior mundi redit Ade morte secundi.* Von den Leuchtern haben nur die Radkronen ihre eigne Epigraphik, eine Beschreibung des himmlischen Jerusalems: *Celica Iherusalem signatur imagine tali,* wie es auf der Aachener heisst. Die technische Inschrift auf den Bernwardsleuchtern s. o S. 339. – Auf Reliquiarien ist überwiegend nur der Inhalt angegeben; die Formeln lauten: *In hac capsa, theca, arca, hoc scrinio, continentur, conservantur reliquiae* etc., und ihre Beraubung wird mit dem Anathema belegt, *quae signis ab hac aeclesia abstulerit, anathema sit* (Andreasschrein in Trier). Die Herkunft der Reliquien wird auf der Willibrordarche in Emmerich bemerkt: *He sunt reliquiae quas sanctus Willibrordus a papa Sergio accepit et Embrike transportavit,* öfter wird zweifelhaften Reliquien eine gewisse Beglaubigung aufgedrückt, so auf einem Abendmahlsmesser in Pfalzel: *Cultellus dni Iesu, quo usus fuit in cena.* Etwas deplaziert erscheint ein Vers auf einem Holzarm des hl. Nikolaus in Mölln: *Et mach wol God erbarmen, Dat de Rike fret den Armen, De Düfel fret den Riken, So werden se gefreten altoglike.* Von Buchinschriften erwähnen wir nur die des Bernwardsevangeliars in Hildesheim: *Hoc opus eximium Bernwardi praesulis arte factum cerne. Deus mater et alma tua, sis pia quaeso tuo Bernwardo trina potestas.* An Kreuzen und Kreuzsteinen wird sinngemäss die Ursache der Errichtung vermerkt, so nach alter Überlieferung auf dem Trierer Marktkreuz: *Ob memoriam signorum crucis quae celitus super homines venerant. A. dom. Inc. DCCC LVIII anno vero episcopatus sui secundo Henricus archiep. Trevir. me erexit.* Die Mordkreuze und Marteln der neueren Zeit reden meist in einer urwüchsigen Naivetät. An einem solchen in Podochau steht: *Ano domin 1596 13 : tok : Guhni Stefanus Poka ist drusen durich Kbis Lait beraubt boret.* Auf Paramenten finden sich — abgesehen von den eingewebten arabischen und ornamentalen Saum-Inschriften — nur Bilderklärungen, auf einer Mitra zu Salzburg Verse zum Lob Mariens, anderwärts Stifterinschriften, z. B. auf einem Hungertuch zu Telgte von 1623; auf einem Kelchschap zu Doberan: *Corde manu labiis mundando impero quos vis Haec mea quae tulerint vasa vel hijs biberint.* — Auf Bischofsstäben finden wir Varianten der oben S. 379 mitgeteilten Inschrift; in St. Blasien z. B.: *Contra velle meum vertit se nemo retrorsum;* am Maternusstab in Metz: *Gens subjecta parem te*

sentiat, efferat grandem. Spe trahe dilapsos, pungique tardigrados; am Gregorsstab in Burtscheid: *Pastoris virga curvatur apta ut attrahat.* Sehr ausführlich ist die Herkunft und Geschichte des Petrusstabes in Limburg beschrieben: *Baculum beati Petri quondam pro resuscitatione Materni ab ipso transmissum et a sancto Euchario huc delatum diu haec aeclesia tenuit, postea Hunorum ut fertur temporibus Mettis cum reliquis huius aeclesiae thesauris deportatus ibi usque ad tempora Ottonis piissimi imperatoris senioris permansit; inde a fratre eius Brunone archiepiscopo expetitus Coloniae est translatus, iunioris autem Ottonis imperatoris temporibus petente Ecberto Trevirorum archiepiscopo et annuente venerabili Vverino Coloniae archiepiscopo ne et haec aeclesia tanto thesauro fraudaretur in duas est partes transsectus, una superiori videlicet huic aeclesia reddita et a domino episcopo in hac teca recondita, reliqua cum apice eburneo ibidem retenta. Anno dominicae incarnationis DCCCCLXXX indi(ctione VII.)* Einzig in ihrer Art und recht entsprechend ist die Inschrift des Vorsängerstabes im Dom zu Köln:

Sum praecentorum baculus specialis et horum
In manibus quorum ferar in festis baculorum
Laus mea solempnis et erit mea fama perhennis,
In festis magnis renovanda quibus libet annis.
Hugo decus cleri, vir parcere nescius eri,
Me fieri fecit, me iussit honore teneri.
Annus millenus centenus septuagenus
Octavus Christi primus baculo fuit isti.

Diese kurze Übersicht wird hinreichend darüber belehren, dass in der Masse des Formelhaften doch so viel Zeugnisse von Geist, Ernst, Schalkheit und Witz auftreten, um die eingehende Beschäftigung mit deutscher Epigraphik reichlich zu lohnen.

Drittes Buch.

Der Bilderkreis.

F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II. 263—457. — H. Otte, Handbuch I.[5] 458—605. — H. Detzel, christl. Ikonographie, Freiburg i. B. I. 1894. II. 1896. — J. E. Wessély, Ikonographie Gottes und der Heiligen, Leipz. 1874. — Über die Methode: Springer, Ikonogr. Studien, Mitt. K. K. C. C. V. Wien 1860.

Der christliche Bilderkreis hat sich aus bescheidenen Anfängen bis zum Ausgang des Ma. zu einem stattlichen Umfange entwickelt und bei aller Freiheit im einzelnen doch gewisse feste Grenzen eingehalten, so dass sich sein Gehalt, das Typische und allgemein Gültige sehr wohl beschreiben lässt. Das Zeitalter der Reformation brachte ihm eine vollständige Zersetzung. Ganze Gruppen von Vorstellungen — man denke an die Tiersymbolik, die marianischen Symbole, die christologischen Dogmen — hören mit einem Schlage auf. In beiden Konfessionen ist eine ernste Rückkehr zu schlicht biblischen Stoffen unverkennbar. Doch setzen fast gleichmässig die jungen Triebe einer neuen Bewegung an, Allegorien und Personifikationen, denen sich in der Mitte des 17. Jh. eine ganz eigenartige, frei erfundene, jeder Regel spottende Symbolik zugesellt. In der katholischen Kirche erwacht daneben noch einmal die Freude am Leben der Heiligen. So haben wir von ca. 1650—1760 eine zweite Blütezeit des Bilderkreises, die der ma. an Fülle, Freiheit und Phantasie wenigstens ebenbürtig ist. Die Aufklärung hat damit endgültig aufgeräumt. Sie hat nicht nur die Bilderfreude für ein Jahrhundert überhaupt zerstört, sie hat auch den naiven Sinn, den eignen Bilderglauben mehr noch bei den Künstlern als beim Volk untergraben. In der Gegenwart ist evangelischerseits eine Neugeburt christlicher Volkskunst, wiederum durch Rückkehr auf das schlicht biblische, nicht ausgeschlossen, in der katholischen werden die Ansätze von Neuschöpfungen durch die fabrikmässige Herstellung der meisten Andachtsbilder wohl noch lange Zeit niedergehalten.

Die systematische Erforschung des Bilderkreises ist eine junge Wissenschaft. An die Darstellung der nachreformatorischen Bewegung ist überhaupt noch kein Forscher herangetreten, so dass ich hierin lediglich meine eignen Beobachtungen vortragen kann. Aber auch für die Kenntnis der ma. Kunstvorstellungen haben erst Springer, Otte und Kraus sichere Wege gebahnt. Vor ihnen herrschte eine Art wilder Exegese, zeitlich und räumlich weit getrennte Denkmäler zusammenzuwerfen, sie durch ebenso willkürlich aufgeraffte schriftliche Zeugnisse oder eigne Phantasien auszulegen und in die harmlosesten Vorstellungen tiefe und geheimnisvolle Gedanken und mythologische Anspielungen aller Art hineinzutragen. Auf diesen Wegen finden wir die französische Schule der Didron, de Caumont, de Bastard, Cahier und Martin, die auch vielfach

auf deutsche Monumente Bezug nehmen. Die heimischen Leistungen kann man sich etwa an den älteren Erklärungen des Reliefs an den Externsteinen, der Portalskulpturen in Remagen, Regensburg (Schottenkirche), Freiburg (goldene Pforte) vergegenwärtigen. Demgegenüber hat Anton Springer der ikonographischen Methode die ersten festen Richtlinien mit folgenden Sätzen gegeben. 1. Die ma. Kunst hat nicht versucht, Rätselbilder zu schaffen, sondern aus dem klaren und vollen Volksbewusstsein geschöpft. Was im Bewusstsein der Zeit nicht lebt, dafür ist der Sinn des Volkes tot und in der Phantasie des Künstlers kein Raum. 2. Der Wechsel der Weltanschauung, die Wandlungen der Theologie, Liturgie und der Frömmigkeit haben auch einen Wechsel und eine steigende Bereicherung der Kunstvorstellungen veranlasst. Es ist unstatthaft, Motive des ausgehenden Ma. aus Schriftstellern des 7. oder 8. Jh. zu belegen oder umgekehrt. Die Entwicklung des Bilderkreises ist zeitlich und später bei der Sonderung der Nationen auch örtlich bedingt. 3. Eine grosse Reihe von Vorstellungen sind ohne symbolischen Gehalt, so die aus Teppichmustern übernommenen rein dekorativen Motive, während andere, wie die kämpfenden Licht- und Nachtgestalten, an Leuchtern sehr wohl symbolische Deutung vertragen. Dies gefährliche Grenzgebiet zwischen Symbolik und Ornamentik erfordert besondere Vorsicht in der Behandlung.

Für die Methode ikonographischer Forschung lassen sich aus den in Springers Geist weitergeführten Untersuchungen von Kraus, Goldschmidt, Weber, Dobbert u. a. folgende Grundsätze ableiten. 1. In erster Linie sind die Monumente möglichst vollständig zusammenzustellen, zeitlich und örtlich zu gruppieren, die ursprünglichen, bleibenden und die veränderlichen Elemente klar herauszustellen. 2. In gleicher Weise sind die Quellen in ihrer ursprünglichen Fassung und ihren Umbildungen und Verzweigungen zu analysieren und ihr Einfluss auf die Kunstwerke nachzuweisen. Ein Hauptaugenmerk ist der Frage zu widmen, welche von verschiedenen Überlieferungen im einzelnen Falle dem Künstler vorgelegen hat. 3. Zuletzt muss die Arbeit der Künstler, ihre Gestaltungskraft, das Verhältnis zu ihren Vorbildern und der Einfluss auf ihre Nachfolger, die Kompositionsweise, die Darstellung von äusseren und inneren Bewegungen, Geberdensprache, Kleidung, Umgebung und Natur im Wandel des Zeitgeschmacks, unter Umständen auch der Einfluss der Technik und des Materials, der Bestimmung und des Standortes der Denkmäler geprüft werden. Auf diesem Wege werden sich meist aufsteigende Entwicklungsreihen ergeben, die dann in einem hervorragenden klassischen Denkmal ihren Abschluss finden und weiterhin bloss in Nachahmungen verlaufen. Man denke an die Stiche Wohlgemuts, Schongauers und Dürers, an Lionardos Abendmahl, an Rubens' Kreuzabnahme oder Michelangelos Gericht! Seltener sind die Fälle, dass ein Vorwurf schon frühzeitig durch ein überragendes Genie zu klassischem Ausdruck gebracht wurde, wie etwa Kirche und Synagoge und Mariä Tod am Strassburger Münster, die Passionsfolge im Dom zu Naumburg, das Triumphkreuz in Wechselburg u. a. m., denen gegenüber alle späteren Versuche weit im Hintertreffen bleiben.

Wir haben unsere Systematik so zu stellen, dass zuerst zwei Vorfragen, die Quellen der Kunstvorstellungen und die spezifischen Ausdrucksmittel, die ikonographische Sprache, behandelt werden. Hieran schliesst sich in sachlicher Ordnung eine Besprechung zunächst der biblischen und legendären Personen und der biblisch begründeten Vorgänge. In die spezifisch ma. Stimmung werden uns dann der typologische Bilderkreis und die Verkörperung einiger Dogmen, besonders aber die Symbolik einführen, während die Allegorie uns mit dem Kern der barocken Kunst bekannt macht. Den Schluss hat eine gedrängte Übersicht über das Heiligenleben zu bilden.

I. Die Quellen.

A. Springer, über die Quellen der Kunstvorstellungen im Ma. ASGW. XXXI. (1879) 1—40. — Kraus a. a. O. 267 ff. — G. Heider, Beitr. z. christl. Typologie aus Bilderhandschriften des Ma. Mitt. K. K. C. C. V. Wien 1860. — Über die Biblia pauperum: Camesina u. Heider, die Darstellungen der B. p. in einer Hs. d. 14. Jh. i. Stifte St. Florian, Wien 1863. — Laib u. Schwarz,

B. p. nach dem Orig. in der Lyc.-Bibl. zu Constanz, Zürich 1867. — LA ROCHE, die älteste Bilderbibel, die sog. B. p., Basel 1881. — EINSLE, die B. p., Wien 1890. — TH. MERZDORF, die deutschen Historienbibeln des Ma., Stuttg. 1870 (Lit. Ver. Bd. C u. CI). — R. MUTHER, die ältesten deutschen Bilderbibeln, München 1883. — DERS., die deutsche Bücherillustration der Gotik u. Frühren. (1460—1530), Münch. u. Leipz. 1884. — W. VOGELSANG, holländische Miniaturen des späteren Ma., Strassb. 1899.

Über die Liturgie: KRAUS a. a. O. 360 ff. Rupert v. Deutz, de divinis officiis Libri XII. (1111), Migne CLXX. — Honorius v. Antun, gemma animae, Migne XX. 1049—1128. — Sicardus, Mitrale, Migne CCXIII, 9—436. — Dazu: J. FICKER, der Mitralis des Sicardus, Lpz. 1889. — JOH. BELETH, Rationale divin. officiorum (Druck 1553, 1860). — W. DURANDUS, rat. div. off. (1286, Druck 1459 u. ö.) — J. SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes u. seiner Ausstattung in der Auffassung des Ma. (nach Honor. Aug., Sicardus u. Durandus), Freiburg 1902. — v. THALHOFER, Handb. d. kath. Liturgik, Freib. 1894 f. — Predigt: LINSENMAYER, Gesch. der Predigt i. Deutschland, München 1886 ff. — CRUEL, Gesch. d. d. Predigt i. Ma., Detm. 1879. — SCHOENBACH, altd. Predigten, Graz 1886.

Dichtung: DANIEL, Thesaurus hymn., Lips. 1841—46, MONE, lat. Hymnen des Ma., Freib. 1853—55. — KOCH, Gesch. d. Kirchenlieds[3], Stuttg. 1866—76. — WACKERNAGEL, d. d. Kirchenlied, Lpz. 1862—77. — Schauspiel: P. WEBER, Geistl. Schausp. u. kirchl. Kunst (Kirche u. Synagoge), Stuttg. 1894. — SEPET, Les prophètes du Christ, Par. 1878. — C. MEYER, Geistl. Schausp. u. kirchl. Kunst (Geigers Vierteljahrsschr. I). — CREIZENACH, Gesch. d. neueren Dramas, Halle 1898—1902. — Sammlungen von MONE, Altd. Schausp. 1841 u. Schausp. d. Ma., Karlsr. 1846. — FRONING, das Drama des Ma., Stuttg. 1892. Analyse bei HEINZEL, Beschr. des geistl. Schausp., Hamb. 1898.

Die Bildung eines Volkes, das sich in verhältnismässig kurzer Zeit aus dem Zustand der Halbkultur zum führenden Staat Europas aufschwang, ist natürlich keine einfache Grösse. Vielmehr sind gerade die wesentlichsten und beherrschenden Elemente aus der Fremde, aus dem Süden und Osten in Deutschland eingebrochen. In erster Linie steht die biblische Gedankenwelt, aus welcher bei weitem die grosse Mehrzahl der Kunstvorstellungen erwachsen ist. Wesentlich geringer ist der Beitrag, den die antike Kunst und Bildung geliefert hat. Noch dürftiger äussern sich bodenständig deutsche Vorstellungen, wie sie in Mythus, Sage, Sitte und Volkslied in tiefer Verachtung und Bedrückung fortleben. Diese drei Kreise kann man als primäre Quellen bezeichnen. Denn wenigstens die biblischen Vorstellungen sind selten in einem reinen und lauteren Wort- und Sachverstand zur Geltung gekommen, sondern durch mancherlei Kanäle geleitet, um- und fortgebildet, in gottesdienstliche Formeln, kirchliche Dichtungen, lehrhafte Ausprägungen gegossen worden. Wir haben also noch eine Reihe von abgeleiteten, sekundären Quellen zu unterscheiden, Liturgie und Glaubenslehre, Predigt, Hymnus, Kirchenlied, Schauspiel, kirchliche Sitte und Geschichte (Heiligenleben).

a) Die heilige Schrift.

Die direkte Kenntnis der hl. Schrift ist sicher im Ma. immer gering gewesen. Der Benediktinerorden war durch sein Officium zu fortlaufender und wiederholter Schriftlesung verbunden und solange er die Kunstübung beherrschte, ist eine enge Fühlung mit der ganzen Schrift nicht zu leugnen. Den Laien und der Masse des Volkes wurde der Schriftinhalt nur in Auswahl, in den Perikopen und Lektionen, im Brevier, in der Predigt und im Schauspiel bekannt. Und die

Schrift selbst lag nur in der lateinischen Übersetzung, der Vulgata vor, die bei schwierigen Stellen, namentlich der Psalmen und Propheten, oftmals nur ein unfassbares Wortgestammel darbietet. Man wird sich also nicht wundern, wenn die wunderlichsten Missverständnisse auftauchen und eine Auslegung dominiert, die sich fast schrankenlos über den Wortsinn erhebt. Luthers Übersetzung aus dem Urtext hat mit einem Schlag die schwüle Luft gereinigt und einer Bilderbibel voll sachlicher Treue die Bahn geöffnet.

Indes ist doch der pädagogische Takt und Erfolg der ma. Kirche nicht gering anzuschlagen. Sie hat mit vollem Bewusstsein die Kunst in den Dienst der Volksbelehrung gestellt. Überblicken wir die Masse der Wandmalereien, der Glasgemälde und Altarwerke, die sich von den Kathedralen bis in die kleinsten Dorfkirchen hineinziehen, so kann kein Zweifel darüber aufkommen, dass die Haupttatsachen des Heils den Gläubigen vertraut und anschaulich vor Augen waren. *„Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus“* sagt Gregor, und Luther bemerkt in gleichem Sinn: *„Wollte Gott, ich könnte die Herren und Reichen dahin bereden, dass sie die ganze Bibel inwendig und auswendig an den Häusern vor jedermanns Augen malen liessen.“* Es hat deshalb in der evangelischen Kirche des 16. und 17. Jh. noch allgemein zur guten Sitte gehört, die vornehmsten Geschichten des alten und neuen Testaments auf Wänden, Decken oder Emporen zu malen. Vollends die grossen Cyklen einzelner Kirchen haben die christliche Weltanschaung in einer Totalität zur Anschauung gebracht, welche durch Schriftlesung und Predigt nicht zu erzeugen ist. Das Unglück der alten Kirche war, dass sie von ihrer hergebrachten Haltung, ihrer Typologie und spielenden Auslegung nicht mehr zum klaren und sachlichen Verstand der Schrift durchzudringen vermochte.

Die Typologie geht von dem schon in der Schrift selbst (Joh. 3. 14. 15, I. Petr. 3. 20. 21) angedeuteten Gedanken aus, dass die alttestamentlichen Vorgänge nur Vorbilder der neutestamentlichen sind und erst durch diese Wert und Bedeutung erhalten: *quod latet in vetere, patet in novo.* Diese Betrachtungsweise ist durch die von Origenes beeinflusste Schriftauslegung eingeführt und dann besonders im 12. Jh. durch Hugo v. St. Viktor, Honorius v. Autun und Rupert v. Deutz ausgebildet worden. Von den biblisch anerkannten Typen (*innati*) unterschied man die hineingetragenen (*illati*), von den persönlichen (*personales*, Moses oder Melchisedek und Christus) die sachlichen (*reales*, Osterlamm und Abendmahl) und noch feiner die Vorgänge *ante legem*, *sub lege*, von denen *sub gracia*. So ist schon auf dem Verduner Altar in Klosterneuburg von 1181 der neutestamentliche Vorgang zwischen einen vor dem Gesetz und einen unter dem Gesetz, die annunciatio Domini zwischen die annunciatio Isaac (Gen. 18, 2—5) und die annunciatio Samson (Jud. 13, 3—5) gestellt. Besonderer Vorliebe erfreuten sich die marianischen Typen. Ihre erste Zusammenfassung findet sich in der Lauretanischen Litanei von ca. 1294, worin Maria als mystische Rose, Davidischer oder elfenbeinerner Turm, Bundeslade, besungen wird. Andere Typen, wie das Mannagefäss, das Gideonsfell, der Aaronsstab, die verschlossene Pforte, traten hinzu und wurden im 14. Jh. mit der Jagd nach dem Einhorn zu dem weitverbreiteten Andachtsbild des hortus conclusus vereinigt. Daneben taucht noch ein anderer Typus, der Thron Salomos auf, nämlich Maria mit dem Kind auf dem Schoss als eigentliche sedes sapientiae und auf dem Thron (1. Kön. 11, 18—20) sitzend.

Die typologische Gedankenreihe fand ihren Abschluss in der sogen. Armenbibel (biblia pauperum). Die Bezeichnung ist dem Ma. fremd, sie fand sich von jüngerer Hand auf dem inzwischen verschwundenen Wolfenbüttler Exemplar. Ihr Zweck ist recht eigentlich, die typologische Arbeit in ein System zu bringen. Es ist die gekünstelte Arbeit eines Gelehrten, der vielleicht den Verduner Altar kannte, etwa im Ausgang des 13. Jh. zusammengesetzt[1]). Die Einrichtung ist so,

[1]) Handschriften um 1300 von St. Florian und in der Albertina, mit deutschem Text in Konstanz, aus dem 14. Jh. bei R. Weigel in Leipzig, in St. Peter in Salzburg, in Kremsmünster, in München (deutsch), aus dem 15. Jh. eine zweite Hs. in St. Peter zu Salzburg und im Johanneum zu Prag; Holztafeldrucke sind fünf lateinische und zwei deutsche, 1470—72, mit Lettern die älteste des Albr. Pfister in Bamberg (n. 1460) bekannt.

dass in der Mitte der neutestamentliche Vorgang von vier Propheten mit darauf weisenden Sprüchen umgeben ist, zur Seite zwei alttestamentliche Szenen gesetzt werden, wobei jedoch die Unterscheidung ante legem und sub lege aufgegeben ist. Verse und Prosa erläutern die Zusammenstellung. Die älteren Handschriften bieten 35—38 Szenen, die späteren und die Drucke bis 50. Das Gemachte und Gequälte der Kombinationen ist auf den ersten Blick klar, und wenn sich auch geistesarme Künstler herbeiliessen, die Armenbibel in die monumentale Kunst zu übertragen, wie die zerstörten Glasgemälde in Hirsau und die Wandgemälde im Kreuzgang des Emausklosters in Prag bezeugen, so ist dieselbe mit ihren skizzenhaften Umrissen und ihrem eintönigen Schema keineswegs als ein „Malerbuch" wie das vom Berge Athos durchgedrungen. Die Absicht des Verfassers war wohl mehr auf eine homiletisch brauchbare Stoffsammlung gerichtet.

Diese Bestimmung ist auch einer verwandten Erscheinung, dem Heilsspiegel (speculum humanae salvationis) aufgeprägt, der in Handschriften des 14. und 15. Jh. (Kremsmünster, Wien, Köln) und in frühen Drucken vorliegt. Hier sind auf jedem Blatt in zwei Spalten neu- und alttestamentliche Szenen nach der Auswahl der Armenbibel gegenübergestellt, durch deutsche und lateinische Verse, Spruchbänder und Überschriften erläutert, aber auch schon das Marienleben nach den Apogryphen, die Erscheinungen der Offenbarung und Vorbilder aus dem Physiologus (Vogel Strauss) und der antiken Sage (Thammis und Maria, Kodrus und Christus) eingeführt, den Zweck spricht der Verfasser klar aus: *pauperes praedicatores possunt ex ipso prohemio praedicare.* — Den „ganzen Apparat ma. Symbolik und Typologie" lässt der Abt Ulrich v. Lilienfeld in der um 1345—51 verfassten Concordantia caritatis spielen. Die Anordnung ist ganz die der Armenbibel, der neutestamentliche Vorgang umgeben von vier Propheten mit bezüglichen Schriftstellen, darunter zwei Typen und neu zwei Symbole aus der Tiersage. Die Zahl der Vorgänge ist aber gewaltig gesteigert, 245 Szenen, 490 Typen und ebensoviele Symbole. — Die letzte Station und zugleich den Umschwung der Typologie bezeichnet dann die Bilderbibel (biblia picturata), seit 1360 in vier Handschriften bekannt, worin nun umgekehrt „alle hervorragenden Momente sämtlicher Schriften des alten Bundes in kompleter Reihenfolge der Begebenheiten" vorgestellt und mit neutestamentlichen Szenen, namentlich der Passion, belegt werden, ein Weg, den die Aurora des Petrus v. Riga schon früher begangen (3 Hs. des 12.—13. Jh. in Hohenfurth).

Die freie Illustrierung der ganzen heiligen Schrift und einzelner Teile hat in der Frühzeit und dann wieder im Ausgang des Ma. bedeutende Anläufe genommen. Die grossen Prachtbibeln der Karolinger hatten schon ein stattliches Erbteil von der altchristlichen Kunst übernommen und vermehrten es noch um einige Bilder.

Leitschuh hat den Umfang so festgestellt: Im alten Testament: Schaffung Adams und Evas, Verbot des Baumes, Sündenfall, Vertreibung, Adam hackt, Brudermord; Melchisedeks Opfer, Moses in mehreren Szenen, Bileam und die Rotte Korah, Durchzug durch den Jordan, Eroberung Jerichos; Samuel, Saul, David und Salomo in mehreren Akten; Ruth mit Naemi und Boas, Judith, die Juden trauernd in Babylon, die drei Knaben im Feuerofen, Antiochus; zusammen 27 Bilder. Aus dem neuen Testament: Christus (unbärtig) als Rex gloriae auf dem Stuhl mit dem Buch, segnend; die maiestas Domini, d. i. das Lamm, später Christus, in der Mandorla von den vier Evangelistenzeichen umgeben; Verheissung Johannis d. T., Heimsuchung, Verkündigung und Geburt Christi, Anbetung der drei Weisen, Darstellung, Kindermord, Flucht nach Ägypten, Taufe Christi, Einzug, Abendmahl und Verrat, Kreuzigung, die drei Frauen am Grabe, die Jünger von Emaus, Himmelfahrt und Ausgiessung des Geistes, die Evangelisten und der Tetramorph. Dazu treten noch einige heilige Männer, mystische Vorstellungen vom Lebensbrunnen, liturgische, wie die Kirche, die Erteilung der Ordines, Wasser- und Ölweihung und ein Allerheiligenbild und ganz antik gerichtete Personifikationen der Sophia sancta, der freien Künste, der vier Tugenden, Sol, Luna, Tellus, Oceanus, Roma, Francia und Gothia, der Tierkreis und Monatsbilder — zusammen 77.

Die ottonische Bilderbibel hat diesen Bestand rasch vermehrt, für das N. T. auf 109 Szenen, und in der Folge ist er noch weiter gewachsen. Aber das

Interesse kam nicht mehr der ganzen Schrift entgegen. Es hängt dies schon eng mit den Bedürfnissen und Geboten der Liturgie zusammen. „Zwischen dem 5. und 7. Jh. wurde die lectio continua durch die lectio propria ersetzt.“ Die ausgehobenen Perikopen werden in Lektionarien — Epistolarien und Evangeliarien — zusammengestellt, deren Lesung der Comes regelte und die Vorliebe der Illustratoren wendet sich den sonn- und festtäglichen Perikopen zu.

Fast regelmässig werden die Evangelien- und Perikopenbücher dieser neuantiken Zeit mit den zwölf Kanontafeln, vier Evangelistenbildern, Dedikations- und Zierblättern eröffnet. Die Zahl der Textbilder wechselt indes von 0—52. Die Anordnung derselben ist meist so, dass zwei oder drei Szenen übereinander das Blatt füllen. Das reichste Exemplar ist das Echternacher Evangeliar in Gotha mit 59 Darstellungen.

Der Psalter[1]) nahm durch seinen liturgischen Gebrauch und als privates Gebetbuch eine besondere Stellung ein. An ihm hat sich die bildnerische Kraft unseres jungen Volkes mit einem gewissen kongenialen Verständnis versucht und seine Gedankenwelt hat den Bilderkreis nicht wenig befruchtet. Die Illustration ist vielfach noch von der Einteilung abhängig.

Abgesehen von der hebräischen Fünfteilung (mit Ps. 1., 41., 72., 69., 106,) und der byzantinischen Zweiteilung (mit Ps. 77.) war die Achtteilung der römischen Liturgie (mit Ps. 1., 26., 38., 52., 68., 97., 109.) und die irische Dreiteilung (mit Ps. 1., 50., 101.) massgebend, erstere in Italien und Gallien, letztere in Irland und Deutschland üblich. Doch kommt auch durch Mischung beider eine Zehnteilung, wie im Psalter Karls des Kahlen vor. Diese Abteilungen pflegten durch besonders ausgezeichnete Initialen oder ganzseitige Bilder markiert zu werden und schon im 11. Jh. wird vor Ps. 1 gewöhnlich David, vor Ps. 51 der Gekreuzigte, vor Ps. 101 Ghristus in der Glorie gesetzt, wozu noch vor Ps. 109, dem Anfang der Vesperpsalmen, Christus, auf feindlichen Tieren oder Menschen schreitend, hinzutrat. Geschichtliche, klar umschriebene Situationen bot der Psalter nur selten, dagegen reizten die messianischen Vorstellungen und die bilderreiche Sprache zu typischen und allegorischen Bilderreihen. Wir finden demnach a) historische Szenen aus dem Leben Davids, den Überschriften entnommen, b) typische aus dem Leben Christi, c) allegorische aus dem Inhalt des Psalms oder einzelner Verse geschöpft. Die letztere Gruppe, die durch den Utrechtpsalter eröffnet wird, ist ganz besonders folgenreich, weil aus ihr eine Reihe allgemein beliebter Vorstellungen geflossen ist, die dann in der Portalskulptur eine Rolle spielen. Die Phantasie setzte die lyrische Gedankenwelt in greifbare Anschauung um und ohnedem mit Tierszenen und Kampfbildern erfüllt, sah sie Christum über Löwen und Drachen schreiten (Ps. 90), Heilige auf Menschen und Tiere die Füsse setzen (Ps. 109), Löwen einen Menschen im Rachen halten (Ps. 7 u. 11), Ottern ihre Ohren verstopfen (Ps. 57), Gewappnete mit Löwen kämpfen (Ps. 17), Gottlose und Centauren den Bogen spannen (Ps. 36). Im Utrechtpsalter sind aus dem einzelnen Psalm zahlreiche Bilder abgeleitet und ordnungslos auf einem Blatt vereinigt, ein Kampf- und Weltgetümmel, das ohne den Text schlechthin unverständlich ist. Später werden die Szenen aufgereiht und in Initialen eingefügt, so dass für jeden Psalm nur noch ein einziges Bild auftritt, wie im Albanipsalter. Für die Teilpsalmen werden nun folgende Darstellungen typisch: Ps. 1: David mit Psalter oder Harfe. Ps. 26: *Dominus illuminatio mea*, David zeigt auf seine Augen, oben erscheint die Hand Gottes. Ps. 38: *Dixi custodiam vias meas ut non delinquam in lingua mea*, David mit Stab oder auf den Weg weisend, berührt seine Zunge. Ps. 52: *Dixit insipiens*, ein halbnackter Narr mit Keule beisst in ein Brot. Ps. 68: *Salvum me fac*, David nackt im Wasser hebt flehend die Hände zu Gott. Ps. 80: *Exultate deo*, David spielt mit Hämmern auf einem Glockenspiel. Ps. 97: *Cantate domino*, Mönche singen vor einem Betpult. Ps. 109: *Dixit dominus domino meo*, Christus thront neben Gott Vater. — Diesem französischen Schema tritt nun das deutsche scharf entgegen. Hier treten

[1]) J. J. TIKKANEN, die Psalterillustration im Ma. Lpz. 1895—1900.

als Teilbilder zunächst der Dreiteilung ganze Blätter mit einer Reihe historischer Szenen auf, die dann zerlegt und den Psalmen der allmählich eindringenden Acht- oder Zehnteilung vorgesetzt werden. Sie schildern meist das Leben Christi, seine Jugend oder sein Leiden, aber auch die Geschichte Davids oder sonst alttestamentliche Vorgänge und stehen nur in losem oder gar keinem Verhältnis zum Text. Es hat also den Anschein, als sei der Bilderschatz der Evangeliare seit dem 12. Jh. einfach in die deutschen Psalterien herübergewandert.

Die übrigen Teile der hl. Schrift können sich mit der Bedeutung des Psalters und der Evangelien nicht messen. Hoffnungsreiche Ansätze hatte die altchristliche Kunst für die Genesis gemacht, wovon die Wiener Genesis, die Cottonbibel, der Ashburnham-Pentateuch, und noch die karolingischen Bibeln zeugen[1]). Aber die Folgezeit liess die Aufgabe fallen. Ebenso blieben die Arbeiten an der Offenbarung vereinzelt, bis das ausgehende Ma. in seiner düsteren und glühenden Stimmung sich des Stoffes aufs neue bemächtigte (Blockbuch in sechs verschiedenen Ausgaben mit 47—50 Blättern streng archäologischen Charakters) und Dürer in seiner grossen Art die Gesichte der „heimlichen Offenbarung" bannte (1498 u. 1511)[2]). Ebenso taucht eine illustrierte biblische Geschichte (das „Buch der vier Historien von Joseph, Daniel, Esther und Judith", Bamberg bei Albrecht Pfister 1462) auf und seit ca. 1400 tritt überhaupt die Bilderbibel mit gleichmässigen kleinen Miniaturen im Text wieder in den Vordergrund des Interesses. Die Schilderung ist bürgerlich lehrhaft, ohne viel Schwung und Phantasie und die Arbeit mehr fabrikmässig. Am Niederrhein sind es die Brüder vom gemeinsamen Leben, dann auch zünftige Miniaturisten, Briefmaler, die für den Massenvertrieb arbeiteten, oft nur in Federzeichnungen. Der älteste illustrierte Bilderdruck erschien 1470 in Augsburg mit einem Bild „in primitiver Kartenmanier" vor jedem ersten Kapitel, so dass z. B. ein alter Mann vor einem Tisch mit offenem Buch für alle Propheten, ein jugendlicher für alle Könige aushelfen muss. Ein einflussreiches Prachtwerk ist dagegen die bei Heinrich Quentel in Köln um 1480 gedruckte zweibändige Bibel, deren Holzschnitte 1483 Koberger in Nürnberg wieder verwandte[3]) Hier sind die Vorgänge nicht mehr bloss angedeutet, sondern verständlich geschildert, allerdings nach der Vorrede *„soe sy van oldes ouck ende capittulen Kerken ende cloesteren gemaelt staen"*. Deutlicher kann nicht ausgedrückt werden, dass die Bibelillustration die Führung verloren hatte. Eigenartiger ist die Lübecker Bibel des Steffen Arndes von 1494, worin die Vorgänge mit grosser Anschaulichkeit, die Köpfe mit Charakter und Beseelung, die Gestalten mit eigner Anmut und Zierlichkeit dargestellt und scherzhafte Züge nicht vermieden sind.. Wie innig die besten Köpfe noch am biblischen Stoffe hingen, erkennt man erst an den Kupferstechern. So findet sich im Werk des Meisters E. S. (1466) eine fast vollständige Bilderbibel vom Sündenfall bis zum Johannes auf Patmos. Namentlich die Passion Christi reizte zu immer neuen Versuchen und wir haben grosse Folgen bis zu 50 Blättern. Auch hier hat Dürer das letzte Wort gesprochen, indem er selbst in vier verschiedenen Folgen den Gegenstand von immer neuen Gesichtspunkten betrachtete. In der grossen Passion schilderte er noch nach älterer Art das aufregende, dramatische Spiel mit der Leidenschaft der Massen, in der grünen (1504) den vertieften körperlichen Schmerz, in der kleinen (37 Blätter bis 1511) volkstümlich das gottgewollte Erlösungswerk und in der Kupfer-

---

[1]) A. Springer, die Genesisbilder in der Kunst des früheren Ma. ASGW 1884. 665.

[2]) Th. Frimmel, die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Ma., Wien 1885. — Ders., zur Kritik von Dürers Apokalypse, Wien 1884. Dürers 14 Bilder sind in freier Weise in der unter Luthers Einfluss entstandenen Apokalypse des Wittenberger neuen Testaments 1522 mit 21 Bildern wiederholt und diese wieder haben Holbeins Basler Apokalypse von 1523 beeinflusst. Das älteste und wichtigste Denkmal eines vollständigen apokalyptischen Cyklus bietet die Apokalypse der Stadtbibliothek in Trier (cod. 31) aus dem 8. Jh. mit 74 Szenen, das nächste eine Bamberger Anfang des 11. Jh. mit 60, sehr geistvoll eine holländische des 14. Jh. in Paris mit 23 Szenen. Zu allgemeiner Verbreitung gelangten etwa: Johannes und der Engel, die sieben Leuchter, die sieben Kirchen, die Evangelistensymbole, die 24 Ältesten, der thronende Christus, die vier Reiter, das Lamm auf dem Altar, die Palmenträger und Posaunenengel, die grosse Babylon auf dem Tiere und das neue Jerusalem.

[3]) R. Kautzsch, die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1497. Strassb. 1896.

stichpassion (1507—13) den Seelenkampf des grossen Dulders[1]). Im Marienleben (1502 bis 1511) hat der Meister dann eine zarte und gemütvolle Nachdichtung des biblischen und legendären Stoffes geliefert. Was Dürer für das neue, das hat Holbein für das alte Testament geliefert. 1523 zeichnete er dazu 88 Bilder kleinen Formats für die Brüder Trechsel in Lyon voll gemütlichen und volkstümlichen Charakters, wobei er sich meist (bis auf 11 Blätter eigner Erfindung) auf die Umarbeitung älterer Vorlagen beschränkte[2]). Damit hat er doch den Ton für die Folgezeit bestimmt. Tobias Stimmers 170 „neue künstliche Figuren biblischer Historien ... mit artigen Reimen" (Basel 1576) sind in der Landschaft malerischer, im Figürlichen bewegter, an sich kleine Meisterwerke, die nur durch die pomphafte Umrahmung etwas gedrückt werden. Und Math. Merian legte in seinen 150 Biblischen Historien, 1625 mit Versen, 1630 mit Bibeltext gedruckt, noch mehr Gewicht auf freie Landschaft und malerische Architekturen bei konventionellen Figuren. Seitdem verfiel die Bibelillustration einer schwülstigen Manier und fast ausnahmslos wurden die Bilder aus dem Text verdrängt und in Kupferstichen auf grossen Blättern vor jedem Buch in grosser Anzahl zusammengestellt.

Neben dem kanonischen Bibeltext kommt den Apokryphen ein ausserordentlicher Quellenwert für den Bilderkreis zu[3]). Seit dem 4. Jh. schöpfte man ganz unbefangen für das Marienleben und die Kindheit Jesu aus diesen romanhaften und wundersüchtigen Erzählungen, die im 12. Jh. kirchlich verlesen und dem Privatgebrauch der Gläubigen empfohlen wurden. Den Künstlern kam dies sehr zu statten. Denn hier fanden sie eine Reihe neuer Szenen, eine Fülle von konkreten Zügen und Ausmalungen, die der bildenden Phantasie wirksam zu Hilfe kamen. Wer könnte sich heute eine Geburt Ghristi ohne Ochs und Esel vorstellen, die doch erst durch die apokryphen Evangelien eingeführt sind! Die ganze Vorgeschichte der hl. Familie, das Verhältnis zwischen Joachim und Anna, die Genealogie der hl. Sippe, die Geburt, Jugend und der Tempelgang der Maria, ihre Verlobung mit Joseph, die Nebenszenen bei der Geburt Christi und der Flucht nach Ägypten, dann vor allem bei der Kreuzigung und Höllenfahrt gehen auf apokryphe Berichte zurück, nicht zu gedenken der vielen Züge anschaulicher Kleinmalerei, die sich in biblische Überlieferungen eindrängten. Für die Urwüchsigkeit der ma. Anschauung ist es bezeichnend, dass die Legende und besonders das Schauspiel in demselben Sinne weitergedichtet haben.

2. Der Liturgie kann man nicht eigentlich schöpferischen Einfluss zuschreiben, denn sie bewegt sich vorwiegend in biblischen Gedankenkreisen, Vorstellungen und Formeln. Dagegen kommt ihr für die Auswahl, Anordnung und Erklärung des Bilderkreises eine bestimmende Bedeutung zu. Schon oben haben wir gesehen, wie durch die Lektionarien eine bestimmt umgrenzte Blütenlese biblischer Bilder entstand, wie durch die Verwendung des Psalters im Gottesdienst eine ganz eigenartige Vorstellungswelt geschaffen wurde, wie die Lauretanische Liturgie auf die Ausbildung der marianischen Symbole wirkte. Aber der Einfluss der Litanei ging viel weiter und tiefer. „Was am Altare gesungen, ge-

[1]) P. Hoff, die Passionsdarstellungen A. Dürers Diss. Heidelb. 1898.

[2]) Lützow, Gesch. d. deutschen Kupferstiches u. Holzschnittes, Berl. 1871. 152—55. — G. Hirths Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren IX. München 1884.

[3]) Tischendorf, Evangelia apocrypha, ed. II. Lips. 1876. Übers. v. K. F. Borberg, Stuttg. 1841. — R. A. Lipsius, die apocr. Apostelgeschichten, Braunschw. 1883—87. — De Waal, RQS. 1887. — G. Stuhlfauth, die Engel, Freib. 1897.

betet und verlesen wird, was Tag für Tag im Stundengebet und der Messe namentlich an bestimmten Festtagen — dazu immer mit denselben Worten — der gläubigen Menge zu Ohren dringt, das lebt in den Darstellungen auf den kirchlichen Geräten, den Einbänden und Illustrationen der liturgischen Bücher, den Messgewändern und Altarstickereien wieder auf, das hallt in farbigem Echo aus den Bildern der Wände, der Decke, der Glasfenster und Altartafeln wider.“ Was der Gottesdienst in Worte fasst, trägt der Künstler in Bildern vor. Dazu kommt, dass grosse Abschnitte aus den Kirchenvätern wörtlich in die kirchlichen Offizien eindrangen, dass sich Hymnen und Gebete an den Ideenschatz der Väter anschlossen und die Predigt wieder aus patristischen Sermonen schöpfte oder sich mit Erklärung liturgischer Bräuche, wie des Messopfers oder des Kirchenjahres, begnügte. Auf diesem Wege sind die geschlossenen Gruppen, Szenen- und Personenreihen entstanden, die wesentlich in der Liturgie ihren Nährboden und Massstab haben und über das ganze Abendland verbreitet, sich mit erstaunlicher Zähigkeit durch viele Jahrhunderte erhielten.

Im einzelnen ist zunächst der Illustration liturgischer Schriften zu gedenken. Der Bildschmuck der Sakramentarien[1]) entwickelte sich analog dem der Psalterien. Und zwar setzt er hier meist an die Initialen des Vere dignum und des Te igitur (meist in Ligaturen VD und TE) an, so schon in dem von Autun 845, wo ausserdem noch einige biblische Bilder im „antiken Gemmenstil“, die Abstufung der priesterlichen Hierarchie und die vier Tugenden in Medaillons dargestellt sind, während in dem des Drogo aus der Metzer Schule (826—55) kleine, dem Inhalt der Gebete entsprechende Bilder geschickt in die Initialen gezeichnet sind. Dann folgt eine Gruppe (S. der Düsseldorfer Landesbibliothek, des Kölner Doms, von St. Alban in Mainz und aus Regensburg in Verona 9. Jh.), wo nur das VD und TE reich ornamentiert sind und eine andere (S. des Warmund, der Wormser Kirche in Paris, des Godescalc in St. Gallen), wo Bilder mit Beziehung auf den Text, auf Kanon, Präfation oder Sakramente und biblische Reihen eingeordnet werden. Beim Kanon wird das T zur Kreuzigung erweitert und in jüngeren Handschriften tritt schon neben oder an Stelle der Kreuzigung der Rex gloriae ein (S. v. Metz u. Reichenau). Über die Missalien des späteren Ma., ebenso über die Gradualien, Antiphonarien[2]), die Hymnarien und Homiliare, die Kollektare und Pontifikalien, die Breviarien und Horarien fehlen noch zusammenfassende Vorarbeiten. Im allgemeinen kann nur bemerkt werden, dass neben biblischen, liturgischen und legendären Szenen unter dem Schutz der Initialornamentik und Randverzierung auch profane Stoffe, Monatsbilder, Jagd- und Feldszenen, selbst verliebte Abenteuer und Tierfabeln Eingang fanden.

Das hohe Ma. hat selbst schon eine eigene Wissenschaft über den Zusammenhang von Gottesdienst und Kunst ausgebildet. Es ist das die mystische Ausdeutung der Kulthandlungen, des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung, welche mit Isidor v. Sevilla († 636) anhebt und im Rationale des Durandus († 1296) ihren fast kanonischen Abschluss findet. Hier ist die schlichte altchristliche Symbolik einfach verabschiedet und eine manchmal erbauliche, meist recht spitzfindige, ebenso willkürliche wie vieldeutige Auslegung eingeführt, welche die Steine, Mauern, Masse, Orientierung, die Säulen und Kapitäle, die Chöre, Krypten, Fenster, Vorhallen, Türme, Türen, Balken, Lettner, Stühle, kurz alle Ausstattungsstücke in mystische Bedeutung rückte. Man würde irren, wenn man darin ein Programm

[1]) Springer, der Bilderschmuck in den Sakramentarien des frühen Ma. ASGW. XI. 1889. 339 ff. [2]) Lind, ein Antiph. m. Bildschmuck a. d. Zeit d. 11. u. 12. Jh. i. Stifte St. Peter zu Salzburg, Wien 1870.

religiöser Kunst erblicken wollte; das meiste blieb auf dem Papier stehen und die Überlieferung war zu stark, um sich unter ein gelehrtes Joch zu beugen. Wohl aber lässt sich an den grossen Liturgikern die Stimmung der Zeit studieren und das beherrschende Streben beobachten, die Kunstvorstellungen in grosse Cyklen zu sammeln und ein theologisches Weltgebäude in Bildern aufzurichten. Wenigstens gelten fast im ganzen Abendland gewisse feste Grundsätze, nach denen die Einzelbilder und Reihen auf das Kirchengebäude verteilt werden.

Zunächst gilt noch bis zum Ende der romanischen Zeit der Grundsatz, dass das Äussere der Kirche möglichst schmucklos sei (*ecclesia intus et non extra festive ornatur*). Hiervon machen nur die Portale eine Ausnahme, an denen eine so reiche Skulptur ansetzt, dass man ihr allein ein umfangreiches Kapitel weihen könnte. In der Hauptsache sind es drei Vorstellungsreihen. a) Die erste und verbreitetste knüpft offenbar an die altchristliche Anordnung einer Vorhalle (*paradisus*) vor der Tür an und bringt daher die Voreltern im Paradies, den Sündenfall oder den Lebensbaum in zahllosen Varianten, woraus sich einerseits die Wurzel Jesse, andererseits das Kreuz mit beigeordneten Symbolen entwickelte. b) Die zweite lehnt sich an die Gewohnheit an, dass vor dem Portal eine Taufhalle oder der Friedhof lag. Beidemale erscheint das Portal als Porta coeli. Im ersten Falle ist der Kampf Christi und der Kirche mit den bösen Mächten, den Dämonen, Drachen, Schlangen, Löwen, Sirenen, den Symbolen der Weltlust und -Macht des breiteren ausgesponnen. Im zweiten Fall ist das endgültige Schicksal der Toten, das Weltgericht [1]), meist in der Abkürzung des Rex gloriae oder in der Umschreibung der klugen und törichten Jungfrauen gewählt. c) Die dritte ist gleichsam eine Versteinerung des Prophetenspiels, das so oft vor den Kirchtüren aufgeführt wurde. Sie bietet die Propheten, Könige und Frauen des alten Testaments, Kirche und Synagoge, die Huldigung der Heidenwelt in den hl. drei Königen, auch den Kampf der Tugenden und Laster, die sieben freien Künste u. a. Fast alle grossen Portale des 13. Jh. stehen unter dem Einfluss dieser im kirchlichen Schauspiel ausgeprägten Figurenreihe. Daneben ist Maria mit dem Kind, verehrt von Heiligen und Stiftern, häufig, und schon im 14. Jh. wird der ältere Kanon dadurch gebrochen, dass die ganze Heilsgeschichte oder doch die Passion sich am Portal entfaltet.

Für den Fussboden untersagen die Liturgiker aus begreiflicher Scheu vor Verunrehrung alle neutestamentlichen Szenen und das Kreuz [2]). Damit steht in Einklang, dass wir in den wenigen figurierten Fussböden Deutschlands nur profane Vorstellungen, wie den Tierkreis (St. Gereon in Köln), die vier Elemente (Hildesheim), die sieben Weisen (Helmstedt) oder alttestamentliche Reihen, wie David und Simson in St. Gereon und Melchisedek in Hildesheim, finden. Der Regel stehen jedoch gleich gewichtige Ausnahmen (die vier Tiere in St. Maria im Kapitol in Köln, Trinität und segnender Christus im Dom zu Hildesheim) entgegen. An den Säulen und Pfeilern des Schiffes pflegen bis in das späteste Ma. die zwölf Apostel aufzutreten, wenn sie nicht, wie im 13. Jh. üblich, schon an den Chorschranken Platz gefunden hatten. An den Hochwänden des Schiffes entfaltet sich dagegen die concordantia veteris et novi testamenti, eine antitypische Auswahl alt- und neutestamentlicher Szenen, die in gotischer Zeit auf die Glasgemälde überspringt, in nachreformatorischer noch einmal in den Malereien der Emporenfelder auflebt. Doch tritt an dieser Stelle auch das Heiligenleben, die ecclesia militans, namentlich in katholischem Barock, auf. Der Altarraum ist dagegen der ecclesia triumphans vorbehalten. Hier finden wir in romanischer Zeit durchgängig den Rex gloriae [3]) von den Aposteln (und Propheten) umgeben

---

[1]) Paradisus depingitur, ut aspicientes ad delectationem praemiorum alliciat, Infernus, ut ex formidine poenae a vitiis deterreat (Durandus I. 3. 21).

[2]) Saepe spuitur in os angeli saepe alicuius sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium (Bernhard). — In pavimento neque pictura neque sculptura crux exprimatur nec vero praetereo alia sacra imago (Concil. Mediolan.).

[3]) O Rex gloriae, Domine virtutum, qui triumphator hodie super omnes coelos advendisti ne derelinquas nos orphanos. Antiphon an der Vesper von Himmelfahrt.

oder inmitten des Weltgerichts. Der Marienkult hat auch hier wie an Portalen eine Analogie, die Krönung Mariä, eingeschoben.

Am Altar oder dessen Aufsatz werden Typen des Opfertodes Christi, das Opfer Abrahams und Melchisedeks, das Mahl der drei Engel bei Abraham, später die Messe, welche Christus zuweilen selbst feiert, oder die Messe Gregors, an den Sakramentsschreinen die Inkarnation, meist unter dem Bilde der Verkündigung, an den Altarschranken die Apostel (Halberstadt) oder Propheten (Bamberg) dargestellt. Im Chorbogen hängt das Triumphkreuz. In einer Seitenkapelle oder dem südlichen Seitenschiff finden wir das Grab Christi, das in der Osterliturgie eine Rolle spielt. Am Taufstein erscheinen die vier Paradiesflüsse, der Durchzug durchs rote Meer oder die Taufe Christi, an der Kanzel die vier Evangelisten, am Kronleuchter das himmlische Jerusalem, an Schlusssteinen oft die Marterwerkzeuge, einmal (St. Mathias in Trier) die Darstellung des Tedeum. Diese Verteilung hat sich vereinzelt bis ins 18. Jh. gehalten. Nur ist zu bemerken, dass das Weltgericht in der Gotik, durch die grossen Apsisfenster verdrängt, über den Triumphbogen rückt und dass die reicher behandelte Passion überall vordringt, wo ältere Gegenstände verschwinden.

Endlich kommt der Liturgie und der durch sie geregelten Andacht ein ausserordentlicher Einfluss auf die Verbreitung älterer und die Erzeugung neuer Bilder zu. In erster Linie haben die Feste den ihnen zukommenden Bilderkreis befruchtet und erweitert, Weihnachten die Menschwerdung und Jugend Christi, Ostern die Passion und Auferstehung, Pfingsten das Apostelleben, die Trinität und die Kirche. Durch die zahlreichen Marienfeste wurde das Marienleben ein bevorzugter Gemeinplatz der Kunst. Im Gefolge des Allerheiligenfestes (seit ca. 1000 am 1. November) treten die Allerheiligendarstellungen auf, das Fest corporis Christi (Fronleichnam seit 1264, resp. 1311) scheint überhaupt erst die Darstellung des Leichnams im Schoss der Mutter (Pieta) hervorgerufen zu haben, wie das Fest der inventio s. crucis (seit 1376 Mai 3.) zu Bildern der Kreuzerfindung Veranlassung gab. Das nur in den evangelischen Kirchen aufgenommene Trinitatisfest war offenbar der Grund, dass die Dreifaltigkeit so überaus häufig auftritt. Auch lokale Feste brachten oft neue Bilder hervor und die religiösen Wanderungen, Messen, Märkte und Wallfahrten dienten der Verbreitung beliebter Kulte und Bilder. Schliesslich ist auch der Prozessionen und Umzüge zu gedenken, bei denen oft lebende Bilder gestellt und herumgeführt wurden. In München führten z. B. die Jesuiten bei der Fronleichnamsprozession die Hauptszenen des alten und neuen Testaments in lebenden Bildern durch die Strassen und geradezu überwältigend war der Reichtum einer 1507 in Zerbst aufgeführten Prozession, wo vom Sündenfall bis zum Weltrichter und der Hölle die ganze Heilsgeschichte im Bilde erschien.

Auf Grund dieser Verhältnisse ist es begreiflich, dass gewisse Bilder sich aus ihrer Umgebung heraushoben und als wunderwirkende und mit Ablass begabte Gnaden- und Andachtsbilder eine eminente Verehrung und Verbreitung fanden. In erster Linie steht natürlich das universale Symbol der Erlösung, das Kreuz, die Kreuzigung und der Kalvarienberg. Schon in karolingischer Zeit schliesst sich der Rex gloriae und das Marienbild an. Seit 936 ist die „Mutter der Barmherzigkeit“ [1] (mater misericordiae) bezeugt, die sich als „Mantelschaft“ bis in das 17. Jh. erhält. Im späteren Ma. sind es oft ganz einfache Marienbilder, die durch irgend eine Wunderwirkung einen masslosen Kult erlangen, man denke an die „schöne Maria“ von Regensburg, die Muttergottes von Altötting oder von Grimmenthal, die „Luxemburger Madonna“ in Kevelar, und ähnlich gewaltsam hat sich im 18. Jh. die Maria von Einsiedeln, in unseren Tagen die „Mutter Gottes von Lourdes“ verbreitet. In den marianischen Kreis der Andachtsbilder gehört dann noch der hortus conclusus, die Pieta, das Selbdritt und die hl. Sippe, aus der Passionsfolge treten die sieben Stationen, besonders der Ölberg und das hl. Grab, das Erbärmdebild und die Messe Gregors, aus dem Heiligenleben der Kult der hl. Kümmernis, der „grosse Christoph“, die 14 Nothelfer und die sieben Schläfer, später der hl. Nepomuk und der hl. Aloysius heraus.

3. Der Einfluss der Glaubenslehre und ihrer Bearbeitungen auf die Entwicklung des Bilderkreises lässt sich eigentlich auf Schritt und Tritt verfolgen.

[1]) St. Brissel, die Verehrung U. L. Frau in Deutschland während des Ma. Freib. 1896.

Zunächst unterstand schon der Gebrauch und die Verehrung der Bilder der Dogmatik. Als im 8. Jh. der Bilderstreit der byzantinischen Kirche in das Frankenreich herüberspielte, liess Karl d. Gr. den schlecht übersetzten und oft missverstandenen Sätzen des Konzils v. Nicäa (787) die sog. Libri Karolini „de impio imaginum cultu“ entgegenstellen, deren Hauptsätze lauten: Gott Allein gebührt Anbetung (*adoratio et cultus*), nicht aber der Kreatur. Die Heiligen sind venerandi. Die Bilder als leblose Schöpfungen der Menschenhand sind nicht anzubeten; ob man sie hat oder nicht, ist gleichgültig, sie sind zur Seligkeit nicht notwendig, nur zum Schmuck der Kirchen, zur Erinnerung an Personen und Begebenheiten nützlich, also auch nicht zu verdammen. Jedenfalls sind sie dem Kreuz, der hl. Schrift, den hl. Gefässen und den Reliquien, die im Abendland nach der Überlieferung veneriert werden, nicht gleichzustellen. Luther hat über die Bilder ganz ähnliche Gedanken ausgesprochen, und in der evangelischen Kirche ist bei voller Pietät gegen die älteren Denkmäler auch nicht der Schein der Bilderverehrung wieder aufgekommen. Die reformierte Kirche hält allerdings an einem strengen, alttestamentlichen Bilderverbot fest.

Im einzelnen sind dann vielfache Versuche gemacht worden, Lehrstücke bildmässig zu fassen. So wird namentlich in Bilderhandschriften die Kreuzigung mit so vielen Symbolen umgeben, dass „das Werk der Erlösung“ als ein grosser phisiko-theologischer Prozess, als die reparatio mundi, die Herstellung der zerrissenen Weltharmonie erscheint (Evangeliar der Uota.). Als Höhepunkt dieser Versuche kann das Werk der Herrad v. Landsperg gelten, worin das kirchliche und profane Lehrgebäude in Bildern aufgerichtet ist. Daneben wirkt natürlich die dogmatische Weiterbildung etwa der Trinität, der unbefleckten Empfängnis, der Brotverwandlung, des Heiligenkults und der Reliquienverehrung mächtig auf die Bereicherung des Bilderkreises.

Ganz greifbar und folgenreich ist die Illustration dessen, was man später (Luther 1525) den Katechismus nannte. Die katechetischen Anfänge, Erklärungen des Dekalogs, des Symbolums und des Vaterunsers gehen bis ins 9. Jh. zurück. Die Synode zu Lambeth 1281 bezeichnet als Hauptstücke der Volksbelehrung bereits das Symbolum, den Dekalog, die zwei Gebote der Liebe, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Todsünden, die sieben Haupttugenden und die sieben Sakramente, wozu gelegentlich die fünf rufenden Sünden, die sieben Gaben des Geistes, die acht Seligkeiten, die vier Kardinaltugenden und das Ave Maria treten.

In den Kreis lehrhafter Anregungen gehört wesentlich auch die Predigt. Denn ihr Inhalt ist in älterer Zeit durchaus dogmatisch gebunden. So beginnt die karolingische „Musterpredigt“ mit der Trinität, erzählt die Schöpfung, den Sündenfall und die Sintflut, Geburt, Taufe und Wunder Christi, Kreuzigung, Höllenfahrt, Auferstehung und Gericht[1]). Und in ähnlicher Weise reproduzieren alle späteren Homiliarien ausgewählte Gedankenreihen, wie die Liturgie es tat[2]). Dies Verhalten ändert sich im 13. Jh., wo die grossen deutschen Prediger, Bruder David v. Augsburg, Berthold v. Regensburg und dann die Mystiker allesamt selbstschöpferisch arbeiten, das innere Leben beobachten und offenen Auges einer holden Naturbetrachtung huldigen, eine Stimmung, die in der Malerei jener Zeit bis Mitte 15. Jh. mächtig fortklingt.

4. Die kirchliche Dichtung bewegt sich freier als Liturgie und Dogma, sie führt ganz andere Kräfte zur Unterstützung künstlerischen Schaffens ins Treffen und wirkt zumal im Lied und Schauspiel tiefgreifend und nachhaltig auf die Volksseele. Vorerst haben schon die Hymnen und Sequenzen gewisse Vor-

---

[1]) W. Scherer, Eine lat. Musterpredigt, Ztschr. f. d. Altert. XII. 1865. 436 ff.

[2]) Hattinger, Aphorismen über Predigt u. Prediger, Freib. 1888. — Rinn, Kulturgeschichtl. aus deutschen Predigten des Ma., Hamb. 1883.

stellungen eingebürgert und man wird Bildern, ja fast Illustrationen, etwa des Lauda Sion, das Salve regina, des Tedeum u. a., noch im späteren Ma. begegnen. Weiterhin kommen deutsche Lieder, das Melker Marienlied, die Marienklagen zur Geltung. Vorstellungen, wie das Glücksrad, Frau Welt, der Totentanz, die Hostienmühle gehen auf poetische Erzeugnisse zurück. Selbst das Epos (Heliand) hat seinen Niederschlag im romanischen Christustypus hinterlassen.

Über die enge Verbindung der Malerei mit der Dichtung in den Titulis ist schon gesprochen. Merkwürdig bleibt entschieden, dass das kirchliche Volkslied, als es mit der Reformation in ergreifender Fülle und Kraft erscholl, die bildende Kunst nicht mehr zu befruchten vermochte. Denn wenn Paul Gerhardt im Osterlied singt:

Der Held steht auf dem Grabe
Und sieht sich munter um,

so sieht man deutlich, dass der Dichter seinerseits jene Auferstehungsbilder mit dem heroisch aufspringenden Christus vor Augen hatte.

Das kirchliche Schauspiel ist vielleicht neben der hl. Schrift die wichtigste Quelle, einmal, weil alle lebendige Überlieferung aus der Schrift, der Lehre, Liturgie und Dichtung wie in einem Brennpunkt darin gesammelt wurde, vor allem aber, weil Künstler und Volk an den Vorgängen, Personen und Szenerien die kräftigste Anschauung hatten. Wenn die ma. Kunst in steigendem Masse zu frischer Volkstümlichkeit gelangt, so dankt sie dies wesentlich dem Schauspiel. Die Vorliebe für mehr scharf als schön gezeichnete Charaktere, für bunte Modetracht, für gedrängte Massen und Gruppen, für weithin sichtbare Attribute, vielfach das ganze Arrangement von Szenen und „lebenden Bildern“ gehen auf das Spiel zurück.

Das Schauspiel hat sich aus der Frühmesse des Ostersonntags, etwa seit dem 9. Jh., entwickelt. Vier verkleidete Priester sangen das Gespräch der drei Marien mit dem Engel vor dem Altar, der das Grab vorstellte. Ein Kreuz, in Leinen gewickelt, war darin niedergelegt. Das Tuch wurde zum Schluss dem Volke gezeigt und auf den Altar gebreitet. So einfach dramatisiert finden wir die Osterliturgie noch im 15. Jh. in Wien, 1487 und 1580 in Augsburg, 1490 in Würzburg, 1513 in Meissen. Sehr nahe lag es indes, die Handlung nach vorn und hinten zu ergänzen und so beginnt das Osterspiel meist mit der Szene beim Krämer und endet mit der Höllenfahrt. Daneben tritt frühzeitig das Weihnachtsspiel auf, dessen Wurzel in einem pseudoaugustinischen Sermo contra paganos Judaeos et Arianos de Symbolo liegt. Darin ruft Augustin das Zeugnis der „Propheten Christi“, Jesaias, Jeremias, Daniel, Moses, David, Habakuk, Simeon, Zacharias, Elisabeth, Johannes, Virgil, Nebukadnezar und die Sibylle auf, um Christi Messianität zu beweisen und in den älteren Spielen ist es tatsächlich Augustin (oder ein Lektor), der das Ganze leitet, die Zeugen hervorruft und ihre Worte durch Zwischenreden erläutert. Damit verbinden sich aber noch Anregungen aus einem anderen pseudoaugustinischen Dialog, der Altercatio ecclesiae et Synagogae, einem Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge, welche nun als Führer der Propheten (Kirche) und der Juden (Synagoge) oder auch der klugen und törichten Jungfrauen in das Spiel einrücken. Weiter werden neben den im Sermo genannten auch alle übrigen Propheten und Personen des A. T. vorgeführt, welche überhaupt nach typologischer Auslegung eine Beziehung auf Christus haben, Adam und Eva, Kain und Abel, Abraham, Isaak, Noah, Aaron und eine Reihe Könige und an die Geburt wird die Anbetung der drei Weisen, die Flucht nach Ägypten, der Kindermord (die Klage Rachels) angeschlossen. Zwischen beiden Cyklen bildet sich etwa im 12. Jh. das Passionsspiel aus, das in den einfachen Berichten der Leidensgeschichte immer neuen Anlass zu charaktervollen, ja leidenschaftlich wilden Szenen fand. Der letzte Schritt bestand nun in der Verschmelzung der drei Cyklen zu einem grossen weltgeschichtlichen Drama, beginnend mit dem Sündenfall, endigend mit dem Weltgericht, das durch das Prophetenspiel zu-

sammengehalten wird. Das ist der Inhalt der grossen Passions- und Fronleichnamsspiele. Nebenher geht beständig eine Abzweigung kleinerer Stücke; selbständig treten Adams-, Daniels-, Dreikönigs-, Herodes-, Rachelsspiele auf, die Marienklage, das Jungfrauenspiel, Grablegung und Himmelfahrt, das Spiel vom jüngsten Tage, vom hl. Kreuz, ein Spiel von Isaak und Rebecka, von Jakob und Esau, von Simson auf. Im 14. Jh. tauchen auch Heiligenspiele (ludus de sancta Dorothea — de beata Katerina — de Maria Magdalena, Spiel vom Theophilus, Nikolaus, Georg) auf. Einige von ihnen sind zu Fastnachtspielen herabgesunken und das geistliche Drama selbst ist nach der Reformation schnell verbauert. Die Stoffe lebten indes noch lange in den Schultragödien beider Konfessionen, namentlich von Jesuiten gepflegt, fort. Die Handreichung, welche das Mysterium der Kunst getan, wird uns auf Schritt und Tritt begegnen.

Aus einem dramatisierten Dialoge ist auch der Totentanz entstanden. Der Spruch der Toten an die Lebenden: „Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr", ist antik und taucht in der Legende von den drei Königen, welchen drei Tote begegnen, schon bei Walter de Mapes (1197), dann in französischen und deutschen Versen auf. Im 14. Jh. sind in Frankreich, vielleicht auch am Oberrhein, Vorführungen bezeugt, worin der Tod unter Rede und Gegenrede seine Opfer aus den verschiedenen Ständen abführt[1]). Ein Geistlicher richtet am Anfang und Schluss Mahnworte an die Zuschauer, ein Musiker zu Füssen der Kanzel begleitet den Tanz. Im gemalten Totentanz erinnern noch die Verse der Wechselrede und manches szenische Beiwerk an die mimische Grundlage.

5. Eine zwischen Dichtung und Belehrung schwebende Quelle ist die Mystik[2]). Die ersten Vertreterinnen derselben, Hildegard v. Bingen 104—78 (Liber scivias) und Elisabeth v. Schönau 1129—65 (Liber viarum Dei) haben die Buchmalerei mit ihren apokalyptischen Gesichten direkt befruchtet. Dann verbirgt sich die Mystik als starke Unterströmung. Die folgende Generation der visionären Nonnen in Engelthal, Maria-Medingen, Unterlinden, Adelhausen, Klingenthal, Töss und Helfta haben eine der schöpferischen Künstlerphantasie ganz ähnliche Kunst der Visionen geübt und Darstellungen, wie die Anbetung des Lammes oder Maria im Rosenhag vorbereitet. Die grossen spekulativen Mystiker von Albertus Magnus bis auf Tauler bereicherten Sprache und Anschauung durch Bilder und Gleichnisse.

Heinrich Suso entfaltet die frauenhafte Seele in naher Abhängigkeit von Kunstwerken. Mit ganzer Glut minnt er die auf ein Pergamentblatt gemalte „ewige Weisheit", er lässt seine Zelle in Konstanz mit einer Bilderreihe schmücken. Seine dramatische Verehrung der Passion weist auf die Stationswege. In seinen selbstillustrierten (?) Werken begegnet zuerst das Liebespaar mit Tod und Teufel. Das tiefempfindende Mitleid, die rücksichtslose Leidensgemeinschaft der Mystiker äussert sich in den Erbärmde- und den Fünfwundenbildern, der Kult, den sie mit der Brautschaft und der minnenden Seele trieben, im Weltgericht, Abraham als Seelwärter, in der Mantelschaft, im Tod und der Himmelfahrt Mariä, in den 24 Alten etc., während sie aus der weltlichen Dichtung Züge zur Ausmalung des Himmels (Kaiserhof) entlehnten und höfischen Glanz, süsses Minneleben auf göttliche und heilige Personen und die „Ritter Christi" übertrugen und die Engels- und Teufelswelt lebendig und kontrastreich ausmalten. Besonders folgereich erwies sich ihre sinnige Naturbetrachtung und die schwelgerische Symbolik mit Blumen und Farben. Den bedeutendsten Niederschlag hat die Mystik in der Tafelmalerei seit ca. 1350 hinterlassen. In den Werken der Altkölner und ihrer Verwandten klingt die leidvolle Seligkeit und Innigkeit der mystischen Stimmung durch. Im 15. Jh. ergriff die Richtung weitere Kreise des Bürgertums und förderte eine ganze Anzahl von Erbauungsbüchern unter wechselnden Titeln (Seelentrost, hortulus animae, Paradiesgärtlein etc.) zutage.

---

[1]) Erhalten ist nur die spanische Übersetzung eines französischen Originals aus dem 14. Jh.: La dança general de la Muerte. 1424 wurde auf dem Friedhof des Innocents in Paris ein Totentanz aufgeführt, wo sonst das Spiel der Makkabäer stattfand, daher auf den Totentanz auch der Name danse Machabre überging.

[2]) A. Peltzer, deutsche Mystik u. d. Kunst, Strassb. 1899.

6. Was der Bilderkreis aus der Kirchengeschichte entnahm, ist fast ausschliesslich durch die Legende vermittelt. Die Zeiten der Verfolgung hatten einen grossen Reichtum von Märtyrerakten hinterlassen, welche durch die volkstümliche Dichtung weiter ausgesponnen und von Zügen des alten Götterglaubens, der klassischen und orientalischen Mythologie überwuchert wurden. So entstand ein oft anmutiges, oft abgeschmacktes Gewebe von Wahrheit und Dichtung, das bei grosser Fülle im einzelnen eine ermüdende Eintönigkeit im ganzen aufweist.

Anlage und Entwicklung ist oft ganz typisch. Der Heilige ist ein vornehmer und schöner Jüngling von edlen Eltern, der zunächst als Heide im Heer oder am Hof oder in Wissenschaften sich auszeichnet, dann wunderbar bekehrt die Anbetung der Götzen verweigert, vor den Statthalter oder den Kaiser geschleppt zu unerhörten Martern verurteilt wird. Nacheinander werden gegen ihn angewandt: der Schuldturm mit Ungeziefer, Hunger, Ketten, die sich selbst lösen, unschädliche Giftbecher, siedendes Öl, Blei oder Gold, glühende Zangen, Sichelräder, wilde Tiere. Dies alles übersteht der Heilige, ohne den geringsten Schaden zu nehmen, ja mit Behagen und Freude. Durch sein Gebet bekehrt er unterdess die Henker, oft die Kaiserin und Tausende des Volkes. Er wird durch häufige Engelserscheinungen gestärkt, die Götzen stürzen vor ihm zusammen, der Peiniger erblindet, bis endlich der Heilige ganz unerwartet unter einer neuen Folter verscheidet, wobei er einen süssen Duft und einen hellen Lichtschein verbreitet. An seinem Leibe und Grabmale setzen sich die Wunder fort. Es ist bezeichnend, dass das Leben gerade der beliebtesten Heiligen (Georg, Sebastian, Moritz, Nikolaus, Christoph, Cyriax, Katharina, Dorothea, Margareta, Barbara) ganz auf freier Dichtung beruht. — Weit ernster und zuverlässiger sind die Memorien und Viten der fränkischen und germanischen Kirchen. Hier eröffnen Sulpicius Severus (vita Martini) und Fortunat (vita Radegundis), Jonas v. Susa (Columba) und Lullus (vita Bonifacii) eine Memorienliteratur, welche bei allem Wundersinn doch Wahrheit vom Standpunkt des Verfassers bietet. Fast alle grossen Missionare, Bischöfe, Kloster- und Kirchengründer, dazu eine Menge frommer Frauen, haben an Schülern, Freunden und sonstigen Augenzeugen ihre Biographen gefunden bis herunter zur hl. Elisabeth v. Thüringen (dicta quattuor ancillarum). Ein völliger Umschwung trat aber durch die Kreuzzüge ein. Wie die Reliquien, brachten die Kreuzfahrer auch die Kulte und Legenden des Orients mit nach Hause, und jener märchenhaft himmlische Hofstaat verdrängte grossenteils die heimischen Volksheiligen und den Geschmack an ihren schlichten Lebensbildern. Hinfort kann sich die massivste Wundersucht, wie sie etwa Cäsarius v. Heisterbach (dialogus miraculorum) verkörpert, nicht genug tun. Das Kompendium der Heiligenkenntnis ist für das ganze Ma. die Legenda aurea des Jacobus a Voragine († 1298), über welche inhaltlich die späteren illustrierten Blockbücher und Drucke einzelner Legenden nicht hinauskommen.

Den Niederschlag klassischer und germanischer Mythen hat man in den Legenden Georgs, Christophs (Anubis mit Horus auf den Schultern, Hermes den Dionysus tragend), Martins (Mantel des Donnergottes Wodan), der Siebenschläfer (Kabiren), der hl. Kümmernis (Donar), Gertrud (Walküre Keretrud), Oswalts (Walter der Asen-Wodan) u. a. gefunden. Ganz fraglos sind im Volksglauben die alten Wetter-, Fluss-, Berg-, Haus- und Feldgötter mit den neuen Heiligen unmerklich zusammengeflossen. Im Bilderkreis, der doch immer unter geistlicher Kontrolle stand, wird man davon wenig Spuren finden.

b) Die Antike.

Piper, Mythologie d. christl. Kunst, Weimar 1847—51. — Springer, das Nachleben der Antike im Ma., Bilder aus d. neuern Kunstgesch. I., Bonn 1886. 1—40. — Kraus a. a. O. 400—419.

Unschwer können wir drei Vorstösse antiker Formen und Kunstvorstellungen in die deutsche Kunst beobachten, den ersten in der karolingischen und ottonischen Zeit, der mit einer vollen Aufsaugung antiker Elemente endete; den zweiten in der humanistischen Bewegung, der den christlichen Bilderkreis schon weit stärker traf

und beeinflusste und gewissermassen nur durch die Abtrennung einer profanen, ausserkirchlichen Kunst abgeschlagen wurde; den dritten in der rationalistischen und klassizistischen Epoche, der zum Siege antiker Vorstellungen auf der ganzen Linie führte.

Im Ma. treten antike Formen und Figuren als Umhüllung, gleichsam in der Funktion von Lehrgerüsten auf. Die Vermittlung geschah durch die altchristliche Kunst, durch Import und Studium klassischer (auch byzantinischer) Denkmäler und die Pflege der römischen Literatur in Kloster- und Domschulen. Zunächst kommt ein Kreis von halbornamentalen Motiven, Löwenköpfe, Sirenen, Centauren, von Personifikationen der Naturkräfte (Oceanus, Flussgötter, Sonne und Mond, Himmel und Erde, Winde, Zeitvorstellungen etc.) und von sittlichen Mächten (Tugenden) in Betracht, an denen die jungen Völker doch überhaupt lernten, Ideen und abstrakte Vorstellungen in künstlerische Form zu bringen. Zweitens kommen, vereinzelt und zufällig, auch Personen und Vorgänge aus der antiken Sage und Geschichte vor: Aristoteles von der Minne (Lais) geritten, die Greifenfahrt Alexanders, Trajan und die Witwe, Odysseus und die Sirenen, die Philosophen oder die neun Weltweisen, der Dichter Virgil, vor allem die Sybillen, von denen die eine (erythräische) mit Augustus zu wirklicher Volkstümlichkeit gelangte. Es sind dieselben Figuren, die auch die lateinische und deutsche Dichtung des hohen und späteren Ma. kennt und pflegt. Drittens ist die antike Tiersage aufgenommen und weitergebildet worden, teils in Form der aesopischen Fabel, teils in der Symbolik des Physiologus, der ebenfalls eine eigene Literatur erzeugte. Auf das Einzelne wird unter dem Abschnitt „Tiersymbolik" eingegangen werden. — Überblickt man das Ganze, so ist das antike Element namentlich durch den Durchbruch des Naturalismus im 13. Jh. fast völlig überwunden und am Ausgang des 15. Jh. sind in dem eigentlich volkstümlichen Bilderkreise nur äusserst geringe Reste übrig geblieben.

In der Renaissance wiederholt sich der Vorgang in verstärktem Masse. Zunächst dringen wieder mit der neuen Formensprache und Ornamentik gewisse halbsymbolische Wesen, die Putten, Kriegermasken, Delphine und Meerweibchen, die mancherlei Genien und Personifikationen ein. Die Vermittlung fällt hier fast ausschliesslich der Formschneidekunst, den Buchtiteln u. dergl. zu. Dann aber drängte die griechische und römische Sage und Geschichte mit Macht vor. An Versuchen, christliche Vorstellungen im Gewand der Mythologie darzustellen oder antike Stoffe wenigstens in Nebenräumen, Refektorien u. dergl. unterzubringen, hat es nicht ganz gefehlt. Aber die Kirche war doch keinen Augenblick zweifelhaft, dass diese Wiederbelebung einer überwunden geglaubten Welt abzulehnen sei. Die Einheit der Kunst ging damit verloren. Ja die Kirche konnte nicht hindern, dass erst (im 16. Jh.) Personifikationen in grosser Zahl, Tugenden, Musen, Grazien, Künste eindrangen, schliesslich (im 17. Jh.) der ganze Bilderkreis nach antikem Muster umgeformt wurde. — In der klassizistischen Zeit, wo ja fast nur an Grabmälern ein lebendiges Interesse fortarbeitet, zieht dann ganz ungescheut der Tod mit der Fackel, Hermes als Totenführer, die antike Abschiedsszene und die ziemlich leere Symbolik der Urnen, Pyramiden, abgebrochenen Säulen etc. ein.

c) Deutsche Mythologie und Geschichte.

J. Grimm, deutsche Mythologie, 4. A. Berl. 1875—78.

Gibt man zu, dass die germanische Sage und Geschichte, das deutsche Märchen und Lied wenigstens ebenso gehaltvoll sind als die klassische Überlieferung, so muss man bedauern, dass der Bilderkreis ihnen keinen Einlass gönnte. Die Heldensage, das Märchen und Volkslied sind für die kirchliche Kunst einfach nicht vorhanden. Dass sich einige Züge aus dem Götterglauben an die Heiligen hängen, haben wir oben erwähnt.

Grimm führt folgende Analogien an: Gnadenbilder lassen Ringe vom Finger, Schuhe, goldene Pantoffeln (Kümmernis) fallen wie die Bildsäule Thors, „die einen Goldring hatte und die Hand krümmte, als einer darnach greifen wollte, später aber gegen Geld und viele Bitten den Ring los lies"; der Graumantel im schwedischen Märchen nimmt in den Himmel mit wie der

Schutzmantel Mariä. Die zwei Wölfe Wotans kehren in dem Hunde Gabriels wieder, mit dem er das Einhorn jagt und in den Hunden des hl. Dominikus (?). Wie Odin zwei Raben auf den Schultern sitzen, um ihm alle Geheimnisse ins Ohr zu raunen, so die Tauben auf den Schultern Augustins, Gregors und Thomas'; die abgerissene Hand des Grendel im Beowulf hat ihr Gegenstück in der „Teufelshand", welche vielfach an Steinen abgedrückt sein soll. Die silbernen Schiffe und Pflüge in nordischen Kirchen erinnern an die germanischen Umzüge mit Schiffen und Pflügen, die schwarzen Madonnenbilder (in Köln, Einsiedeln, Würzburg, Öttingen, Gräfenthal) an Lokis Tochter Hel, Helja, die halb schwarz halb menschenfarben in Niflheim haust wie an die schwarze Demeter der Griechen, wobei freilich zu erinnern ist, dass diese Bilder wohl lediglich durch Rauch oder Oxydation schwarz geworden sind.

Die grossen Plastiker des 13. Jh. haben verheissungsvolle Anfänge gemacht, die Gestalten der heimatlichen Geschichte in den Kirchenschmuck einzuführen (der Reiter in Bamberg, die Stifter in Naumburg), ohne damit Nachfolge zu finden. Erst Kaiser Maximilian hat in seinem Innsbrucker Grabmal diesen Gedanken erneuert, indem er 40 Ahnen um seine Tumba versammeln wollte und gut national die „Heiligen des Hauses Österreich" mehrfach bearbeiten liess. Diese vereinzelten Versuche öffnen doch die Augen dafür, wie engherzig die Kirche im ganzen die Grenzen gegen jeden Einbruch profaner deutscher Elemente gehütet hat. Aber gerade der Mangel nationaler, bodenständiger Züge hat die Kluft zwischen dem volkstümlichen Gefühl und der kirchlich approbierten Kunst erweitert und bis heut nicht ausgeglichen. Einigen Ersatz bieten die Grabmäler mit ihrem Bildschmuck, in dem doch ein gut Teil deutscher Geschichte verkörpert ist.

II. Die ikonographische Sprache.

Die deutsche Kunst ist niemals wie die erstarrte byzantinische durch ein „Malerbuch" wie das vom Berge Athos gefesselt worden. Die Ausdrucksmittel, Komposition, Bewegungsmotive, Körperbildung, Kleidung, Attribute etc. bewegen sich in jugendlicher Freiheit, sie lassen eigenen Erfindungen Raum und geben fremden Anregungen und Schuleinflüssen nach. Jede von aussen oder innen bewegte Periode bildet sich ihre eigene Vortragsweise. Bald ist das Studium der Natur, bald die Nachahmung, bald die fertige Routine im Übergewicht. Namentlich der Glaubenssatz von der unbeweglichen Zähigkeit des deutschen Charakters zerfliesst angesichts der Monumente vollkommen. Keine Nation ist fremden Lehrmeistern und Vorbildern gegenüber so gelehrig, neuerungs- und modesüchtig gewesen. In der älteren Zeit überwiegt noch die antike Formsprache, wozu jedoch irische und seit den Ottonen byzantinische Laute treten. Im 13. Jh. werden Formen und Vorstellungen ganz ungemein durch die französische Kunst befruchtet, im 15. Jh. dringt sieghaft die niederländische Manier vor, seit der Reformation überwiegen erst italienische, dann französische und wieder niederländische Ausdrucksmittel. Gleichwohl sind fertige Typen oft durch lange Zeiten einfach wiederholt worden. Dem Künstler war damit eine zieml che Entsagung in neuen Erfindungen auferlegt. Doch lag andererseits in dieser althergebrachten Typik ein sehr wesentliches Mittel allgemeinen Verständnisses.

1. Im Entwurf und in der Konzeption von Szenen hatte die altchristliche Kunst eine grosse Virtuosität entfaltet, mit wenig Personen viel zu erzählen. Was da auf Sarkophagen zusammengedrängt wurde, ist oft ganz erstaunlich. In karolingisch-ottonischer Zeit waltet wenigstens

der Grundsatz nach, einen Vorgang nur durch die Hauptpersonen anzudeuten. Hierbei werden ganz naiv die Vornehmen durch besondere Grösse ausgezeichnet, das Gefolge und die Zuschauer sind durch wenige Vertreter dargestellt. Das Vermögen, in monumentaler Kürze, mit wenig Strichen Geschichte zu erzählen, weicht seit dem 14. Jh. einer breiteren Vortragsweise. Die Handlung wird mit Nebenpersonen, mit genrehaften Szenen erweitert und im 15. Jh. ist die Manier voll ausgebildet, zu motivieren, die Ursachen und Folgen des Hauptvorganges in kleinen Nebenszenen im Hintergrund, d. h. über der Handlung, zu entfalten. So sehen wir auf einem Relief oder Gemälde wohl die ganze Passion in fünf und mehr Bildern dargestellt. Erst die Renaissance hat einigermassen das Gefühl für die Einheit der Handlung wieder hergestellt. Daneben herrscht freilich auch die Gewohnheit, namentlich im Portalschmuck und auf Altarwerken, die Szenen mit oder ohne Trennung episch aneinanderzureihen oder zeitlich benachbarte ineinanderzuschieben, wie z. B. im Garten Gethsemane gewöhnlich der Judaskuss, die Ergreifung Christi und der Streich Petri zusammengeschweisst sind.

Den Sinn eines Vorganges auszudrücken, dienen die Bewegungsmotive. Natürlich, solange die Kunst der Gesichtsbildung, des Augen-, Mund- und Mienenspiels noch nicht ganz mächtig war, musste sie den grösseren Nachdruck auf Stellung und Bewegung, namentlich der Hände und Arme legen und Springer hat sehr richtig darauf aufmerksam gemacht, dass aus diesem Grunde Hände und Finger ganz unverhältnismässig gross gebildet werden. Man braucht nur einmal eine lebhafte Unterhaltung von Bauern oder von zankenden Weibern zu beobachten, um die ausdrucksvolle Bedeutung der Handbewegungen zu begreifen. Auf dieser Stufe der Beobachtung stehen etwa Bernwards Hildesheimer Reliefs. Man sehe, wie im Sündenfall der göttliche Zorn entfacht durch die Übertretung des Gebots (Rolle in der Rechten) durch die Linke auf Adam, durch diesen auf Eva und von da auf die Schlange übergeleitet wird. Der drohende Finger, die geballte Faust, die gefalteten Hände, die Segenshand, die Schwurhand, das Schlagen an die Brust, das Zerraufen des Haares sind uns ja ohne weiteres verständlich. Hierzu kommen gewisse Bewegungen, durch welche Leidenschaften und Gefühle ganz unwillkürlich ausgedrückt werden, Schmerz und Überraschung durch emporgeworfene Arme, Staunen und Nachdenken durch den Finger an der Stirn, Trauer durch die Hand an der Wange, Ausspähen durch die Hand über den Augen, Abwehr oder Feindschaft durch vorgestreckte Arme. Andere sind in ma. Erziehung und Sitte begründet, so die „Griffe“, mit denen Ritter militärisch richtig ihre Waffen handhaben, Frauen den Riemen des Mantels anziehen oder die Schleppe des Gewandes heben. Andere gehen auf symbolische Rechtsbräuche zurück. Verdeckte Arme, auf denen Geschenke dargebracht werden, bezeichnen Ehrfurcht, der eingewickelte oder „gebundene“ Arm das Schuldbewusstsein. Der Akt der Übernahme, Besitzergreifung oder Vormundschaft wird durch Berührung der Sache oder Person mit der Rechten ausgedrückt. Der Richter soll auf dem Stuhle mit übergeschlagenen Beinen sitzen, das Kinn in die Hand gestützt, anzuschauen „wie ein griesgrimmender Löwe“ [1]).

Für die Körperbildung lassen sich in älterer Zeit ungemein schwer allgemeine Regeln auffinden, da sich hierin gerade die verschiedensten Einflüsse und Rücksichten kreuzen. An den vornehmeren Werken der Skulptur, der Wand- und Buchmalerei wird zunächst der kurze, gedrungene Körper mit rundem, kurzhaarigen Kopfe der Spätantike beibehalten. Bezeichnend ist eine niedrige Stirn, kurze Nase, kurzer, strähniger Bart, lange Arme und kurze, dicke Beine. Oft ist der Kopf verhältnismässig zu gross, Leib und Beine zu klein ausgefallen, so dass die Figuren ein gnomenhaftes Ansehen gewinnen. Daneben begegnen auch schlanke Figuren mit echt römischen kleinen Köpfen. Dagegen mögen in so manchen bäuerlichen Werken Reminiszenzen des angelsächsischen Typs vorliegen, welcher scheinbar ohne Knochengerüst beliebig in die Länge und Breite gezogen wird, eigentlich nur eine Masse von Faltenwülsten, daraus ein dreieckiger Kopf mit riemenartigen Haar- und Bartsträhnen und formlose Hände und Füsse hervorkommen. Seit den Kreuzzügen stellt sich namentlich in der Buchmalerei auch ein byzantinischer Typ ein, der Körper lang und steif, die Glieder eckig, der Kopf oval oder ganz lang gezogen mit breiter hoher Stirn und welligem Spitzbart, der so nahe an die Nasenflügel tritt, dass die Backenknochen stark hervortreten und der Eindruck asketischer, halbverhungerter Schärfe

[1]) Vergl. hierzu K. v. Amira, die Dresdner Bilderhs. des Sachsenspiegels, Lpz. 1902.

überwiegt[1]). Dazwischen hindurch ringt sich ein deutscher Typ durch, ein ovaler Kopf, von reichem Locken- und Wellenhaar umgeben, das Gesicht voll und rund und überwiegend bartlos. Die weitere Entfaltung ist im einzelnen schon oben S. 185, 201, 217 ff. dargelegt.

Die Mittel des Gesichtsausdrucks zu analysieren, müssen wir uns versagen, da fast jeder Künstler seine eigenen Formeln braucht. Hier sei nur auf zwei Mienenspiele aufmerksam gemacht, die mehr Zeitstimmungen ausdrücken, den Schmerz und das Lächeln. Bei Betrachtung grosser Bilderserien wird man stets auf den ungemeinen Ernst aufmerksam werden, den die Figuren zur Schau tragen. Oft steigert er sich zu asketischer Strenge, zu einer Art Weltschmerz, in den Leidenserfahrung und Entsagung gemischt ist. Ganzen Generationen sind düstere Gesichter eigen, zusammengezogene Stirn, düstere Brauen, schmale Wangen, besonders aber hängende Lippen und herabgezogene Mundwinkel. Zur Erklärung könnte man auf byzantinische Vorlagen oder das mönchische Ideal weisen. Der Grund dürfte jedoch tiefer liegen, im Charakter des deutschen Volkes selbst, das seinen Kunstgenuss tatsächlich mehr im schwermütigen Gesang, in der tragischen, selbst grausigen Erzählung findet. Anders ist es mit dem Lächeln. Es tritt ganz plötzlich in der gotischen Bildnerei auf, so am Gericht der Bamberger Fürstentür von Reims übertragen[2]), als Ausdruck feierlicher und seliger Stimmung, zunächst freilich grimmassierend mit masslos breitem Munde. So teilt es sich auch den klugen Jungfrauen mit, auch der „Frau Welt", dem Verkündigungsengel, der Madonna und anderen Heiligen. Im 14. Jh. ist es holdselig gemildert, auch mit Grübchen in Wangen und Kinn bereichert und gewiss als Abglanz der hochgefeierten Seelenminne weit verbreitet. Im 15. Jh. verliert es sich allmählich. Beim Ausgang der Gotik ist es ganz vom gemessensten Ernst — auch bei Frauen — verdrängt. Jedenfalls kann es mit dem archaistischen Lächeln der griechischen Kunst nicht verglichen werden. Es ist nur eine Episode, eine zeitweise Würze, die auf die Dauer nicht schmackhaft war. Natürlich berührt uns die barocke Süsslichkeit noch viel fremder. — Das Weinen hingegen hat schon der grosse Naumburger in dem Johannes am Lettnerkreuz mit unvergleichlich feiner Wahrheit dargestellt und fast alle die zahllosen Madonnen unterm Kreuz oder vor dem Leichnam sind von ergreifender Schönheit. Später sind weinende Putten an Grabmälern häufig und im 18. Jh. greuliche Klageweiber, die das ganze Gesicht in Sacktücher vergraben.

Die Kleidung ist für die heiligen Personen eine ideale, aus Mantel und Kleid (Tunika) zusammengesetzt. Doch drängt sich namentlich den Frauen im 15. Jh. die Modetracht mit allen ihren Auswüchsen und Torheiten auf. Profane Personen erscheinen von Anfang in der Zeittracht und machen ohne Rücksicht auf die wirkliche historische Situation den Wandel der Trachten mit. Für Soldaten hält sich lange die Tracht des römischen Legionärs. Dann sind gepanzerte Ritter, Landsknechte in Pluderhosen, Pistolen und Handbüchsen in biblischen Szenen gar nicht selten. Das Naivste ist gewiss der Verkündigungsengel Gabriel in Reifrock, Federhut und Lackstiefelchen, wie er im 18. Jh. in der bayrischen Weihnachtskrippe auftritt. Die Charakteristik der einzelnen Stände vom Bettler bis zum Kaiser ist meist sehr nachdrücklich und anschaulich durchgeführt. Die Juden tragen spitze, gelbe Hüte, auch gelbe Flecke an den Kleidern, die Aussätzigen Klappern oder Hörner. Über die Entwicklung der Trachten, Waffen, Geräte und Schmuckstücke sind die Trachtenbücher[3]) zu Rate zu ziehen. Ebenso ist die Wappenkunde eine Wissenschaft mit eigener Literatur[4]).

---

[1]) Für eine Handschriftengruppe hat HASELOFF eine feine Analyse gegeben: Eine thüringisch-sächs. Malerschule des 13. Jh., Strassb. 1897, 243—324.

[2]) VÖGE, über die Bamberger Domskulpturen. Rep. f. Kw. XXIV. 221 ff.

[3]) v. HEFNER-ALTENECK, Trachten, Kunstwerke u. Gerätschaften vom frühen Ma. bis zu Ende des 18. Jh. 2. A. 10 Bde., Frankf. 1879—90. — DERS., Trachten etc. des 17. u. 18. Jh., Frankf. 1889. — WAGNER, Trachtenbuch des Ma., Münch. 1830. — L. WEISS, Geschichte der Tracht u. des Gerätes im Ma. I. (vom 4.—14. Jh.), Stuttg. 1864, II. (vom 14. Jh. bis in die Gegenwart) 1872. 2. A. ebd. 1883. — F. HOTTENROTH, Handbuch d. deutschen Tracht, Stuttg. 1896.

[4]) F. WARNECKE, heraldisches Handbuch f. Freunde d. Wappenkunst. 5. A., Frankf. 1891. — E. v. SACKEN, Katechismus d. Heraldik, Lpz. — J. SIEBMACHER, New Wapenbuch 1695, n. A. in 18 Tlen. 1777—1806. n. A. (Grosses u. allgemeines Wappenbuch) v. HEFNER u. a., Nürnberg seit 1854.

Architektur und Landschaft und sonstiges szenisches Beiwerk sind anfänglich nur symbolisch angedeutet. Ein Haus oder ein Tor, Zinnen mit Türmchen und Kuppeln bezeichnen die Stadt, ein Bäumchen — teils als stilisierte Ranke, teils in Pilzform gebildet — den Wald, Erdschollen oder Grasbüschel den Fussboden, ein welliges Band den Wolkensaum. Der Innenraum ist oft nur durch seitliche Säulen und eine Dachlinie zu erraten. Vorgänge, welche eigentlich in der Tiefe des Raumes spielen, werden über den Vordergrund getürmt und es entwickeln sich ganze Bilderreihen (z. B. das Weltgericht) in Staffeln oder Streifen, wo der Beschauer mit einem Blick „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" eilt. Der Sinn für die Landschaft entwickelt sich erst seit dem 14. Jh.[1]). Zunächst fehlt noch der Blick für die Ferne, für Perspektive und Luft. Die Landschaft wird ebenfalls aufgetürmt, mehrere Gründe, Schluchten, Bergzüge übereinander und das Detail der letzten erscheint ebenso gross oder doch ebenso deutlich als das des ersten. Hier tragen die Maler alles zusammen, was ihnen lieb und vertraut ist, Blumen, Hecken, Felsen, Bäume, Städte, Burgen, Flüsse oder Seen, von Schiffen bedeckt, und in der Höhe blaue, zackige Gipfel. Dies ergibt gewöhnlich eine drangvoll fürchterliche Enge, in welche man von einem hohen Augenpunkt wie aus der Vogelperspektive hineinschaut. Vielfach geht man jedoch der ganzen Frage durch einen ausgespannten Teppich aus dem Wege. Erst unter dem Einfluss der Niederländer senkt sich der Horizont, die Gegend wird flacher und ruhiger, die Gründe werden auch in der Farbe abgetönt, der Goldgrund durch blauen Himmel ersetzt. Immerhin waltet bis ins 16. Jh. das alte symbolische Element, durch diese Schilderung nicht sowohl die einzelne Landschaft, sondern ein Abbild der gesamten Natur darzubieten. Dürer, Holbein und namentlich Kranach versuchen sich an Ausschnitten, an Naturszenen, die zugleich auf die Stimmung des Gegenstandes zugeschnitten sind. Aber keiner hat so wie Grünewald den Stimmungswert der Natur zu dämonischer und erschütternder Wirkung zu steigern verstanden. Auch bei Rembrandt ist die Begleitsprache der Natur in Wolken, Licht, Felsen und dunklen Abgründen überwältigend. Seine zahlreichen deutschen Nachahmer, ohne die Kraft und das Feingefühl des Meisters, arbeiteten bis zum Überdruss mit den äusseren Effekten.

Der Innenraum ist gewöhnlich eine gotische Halle oder Kirche, wobei der Mangel der Perspektive natürlich noch empfindlicher wird. Schon seit Mitte des 15. Jh. wird damit ein freier Ausblick verbunden und mehr und mehr kommt als Bühne eine säulengetragene Vorhalle, ein Podium vor einer Kirche oder Ruine in Aufnahme. Seit ca. 1500 benutzen die Maler diese Staffage, um ihre Kenntnis der Renaissance anzubringen, und wir finden nun antikisierende Säulen und kassettierte Tonnengewölbe. Das Entzücken daran hielt bis ins 18. Jh. vor. An barocken Deckengemälden sind majestätische Kuppelgewölbe ganz unentbehrlich und auch in Säulen- und Tempeltrümmern, Fassaden u. dergl. wird ein Erkleckliches geleistet.

Nachahmung und Kopie spielen im Ma. eine andere Rolle als heut, wo Künstler und Handwerker, schöpferische und reproduzierende Künste klar geschieden sind. Die treue Nachahmung von Vorbildern, die so wesenltich zur Festigung der Typen beigetragen hat, war das Gewöhnliche und es sind nur wenige grosse Geister, die sich mächtig und berufen fühlen, das Herkommen zu durchbrechen. Als „Musterbücher" dienen in erster Linie orientalische Gewebe, die den Dekorateuren einen reichen Schatz ornamentaler Motive zuführten, daneben leicht transportable Kleinsachen, Emails, Elfenbeine, vor allem Handschriften. So erklären sich auch einerseits die Misverständnisse, die dem Kopisten unterlaufen, wie der Walkerbaum des jüngeren Jakobus ganz unversehens zum Fiedelbogen wird, andererseits die Übersetzungen, die sich beim Übergang aus einer Technik in die andere einstellen. Auf diese Art sind beispielsweise die Beschläge, Nagelköpfe, Diamantquaderchen der Metalltechnik in Steinbildnerei übergegangen. Das goldene Zeitalter gegenseitiger Ausnutzung brach indes erst mit der Erfindung des Kupferstichs und Holzschnittes an. Das Gefühl für „geistiges Eigentum" ist selbst unseren grössten Meistern fremd. Dürer kopiert Schongauer, wie er von Kranach und dieser von Holbein kopiert wird. Dürers Passionen, Holbeins Totentanz sind im Grunde doch nur die glücklichen Erträge der Gedankenarbeit, die frühere Generationen auf diese Gegenstände verwandt hatten. Der Entfaltung des Genies hat diese Libertinage keinen Eintrag getan. Denn wir sehen in späterer Zeit, wo die

[1]) Kämmerer, die Landschaft in der deutschen Kunst, Lpz. 1886.

Anforderungen an die eigene Erfindung grösser und der persönliche Ehrgeiz brennender wird, dass zwar die Gegenstände mannigfacher, bunter, krauser werden, die Einkleidung und Mache aber umsomehr dem Einfluss grosser Vorbilder unterliegt.

Ein wesentliches Requisit in der Sprache des Bilderkreises sind Attribute und Spruchbänder. Beide haben sich aus der Buchrolle entwickelt, die schon in der altchristlichen Kunst neben dem thaumaturgischen Stabe und dem Kreuze bei Christus (und den Aposteln) gewöhnlich ist. Attribute im eigentlichen Sinne kennt man bis in das 12. Jh. nicht. Höchst interessant für das Aufkommen derselben ist ein parodistisches Gedicht aus dem 10. Jh. unter dem Titel Caena. Der König Joel gibt in Kana ein Fest, zu welchem alle bekannteren biblischen Personen geladen sind. In Ermangelung von Stühlen setzt sich jeder so gut er kann, Eva auf — Feigenblätter (super folia), Kain auf einen Pflug, Abel auf einen Milcheimer, Noah auf eine Arche, Japhet auf ein Ziegeldach, Abraham auf einen Baum, Isaak auf einen Altar, Hiob auf einen Misthaufen etc. Zum Nachtisch liefert Adam Äpfel, Simson Honig, David spielt Harfe, Mirjam Cymbel, Jubal das Psalterium, Asael singt und Herodias tanzt. Aus der altchristlichen Kunst waren gewisse Symbole herübergenommen, Urnen der Flüsse, Mauerkrone der Städte, Herrscherzeichen der Fürsten, Palmen der Märtyrer, Zeichen der Evangelisten, denen sich im 9. Jh. die Fahnen der Kirche und Synagoge anreihen. Aber die grossen Reihen von Heiligen und besonders die Apostel sind ohne Attribute bis auf Petrus, der schon im 5. Jh. mit Schlüssel oder Kreuz ausgezeichnet ist. Vielmehr tragen sie die Rolle oder das Buch. Im 13. Jh. erhalten vereinzelt Paulus das Schwert, Philippus das Stabkreuz, Johannes den Kelch, der Täufer das Agnus Dei, und von alttestamentlichen Typen Moses die Tafeln, Aaron die Urne und Stab, Jeremias die Säge. Die ritterlichen Heiligen boten Gelegenheit, ihre Marterwerkzeuge auf den Schilden anzubringen (Glasfenster in Strassburg und Naumburg). Wie die Bereicherung im 14. Jh. fortschritt, ist im einzelnen nicht leicht zu ergründen. Genug, seit Mitte des 15. Jh. ist das System fertig. Man wählte in erster Linie die Todeswerkzeuge der Heiligen, Abzeichen ihres Standes, ihrer Beschäftigung, ihrer besonders bewährten Tugenden und Wunderkräfte oder besiegter Feinde und Laster. Freilich liess es sich nicht vermeiden, dass einzelne Attribute, wie Kronen, Palme und Schwert, als allgemeine Symbole des Märtyrertums einer grossen Zahl von Trägern, dass andererseits dem Einzelnen nach lokaler Überlieferung oder Zufall ganz verschiedene Attribute zugeteilt wurden. Die Erkennung ist deshalb nicht immer sicher. Namentlich die vielen Bischöfe und Äbte, die bloss Stab und Bücher tragen, machen Schwierigkeiten. Die Kenntnis der örtlichen Kalender und Kulte, auch der Kirchen- und Altartitel muss eingehendere Studien unterstützen.

Andererseits entfaltet sich die Buchrolle zu einem Zettel oder Bande (Schriftrolle), auf welche zunächst der Name des Trägers geschrieben wird. Diese Methode ersetzt bis ins 12. Jh. die Attribute. Auch die Akteure im Schauspiel trugen „eynen groszen rym" um den Hals mit ihrem Namen. Den Künstlern war das Hilfsmittel willkommen, um überhaupt die Hände zu beschäftigen und sie wurden zugleich benutzt zur Aufschrift dessen, was die Figur in der Szenerie zu sagen hatte. Deshalb flattern sie manchmal geradezu aus dem Munde oder schwingen sich über die Köpfe. Später lösen sie sich ganz von den Trägern los und werden überall gebraucht, wo überhaupt Inschriften anzubringen oder auch ein leerer Raum zu füllen war. Wenn diese auf plastischen Werken häufig fehlen, so ist zu bedenken, dass sie vielfach nur aufgemalt wurden und mit der Zeit vergangen sind.

Der Heiligenschein (Nimbus, Glorie)[1]) ist schon im grauen Altertum Symbol der (Licht-)Gottheiten und göttlich verehrter Herrscher. Er tritt im 3. Jh. zur Auszeichnung Christi auf, wird aber auch den Königen Saul, David, Herodes und weltlichen Fürsten und Standespersonen, schliesslich überhaupt Engeln, Propheten, Aposteln und Heiligen verliehen. Doch herrscht Willkür und Schwanken bis in das späte Ma. Man gab ihn oft allen, oft nur den göttlichen Personen, oft fehlt er ganz. Jedenfalls ist die Beobachtung richtig, dass er auf einigen Monumenten den alttestamentlichen Personen mit Absicht entzogen ist. Sie darf aber durchaus

[1]) V. Schultze, Archäologie 346. — Stephani, Nimbus u. Strahlenkrone (Mém. de l'acad. de St. Petersb. IX. 364). — K. Andrassy, d. N. i. d. christl. Kunst, compte rendu du IV. congr. scient. cathol. à Fribourg 1898. — J. Nicolai, Disquisitio de nimbis antiquorum, Jena 1699.

nicht verallgemeinert werden. Die älteste Form ist die eines einfachen oder doppelten Kreises. In der Plastik tritt dafür eine dünne Scheibe ein, die sich auch wie festgewachsen mit dem Kopfe bewegt. Bei den Personen der Trinität und ihren Symbolen (Lamm, Löwe, Taube und Dextera Dei) wird der Nimb noch mit einem Kreuz belegt (Kreuznimbus), sonst mit edlen Steinen, Perlreihen, Rillen oder Kannellüren verziert, auch mit den Namen der Träger umschrieben. Die Farbe ist überwiegend gold oder gelb, in Glasgemälden werden aber auch bunte Nimben scheinbar ohne Regel gebraucht, Herrad braucht für Propheten und Patriarchen silberne, für Enthaltsame rote, für Eheliche grüne, für Büsser gelbe Nimben. Seit dem 15. Jh. begann man doch, das Störende der grossen Scheiben im Bilde zu empfinden und die grossen Maler haben fast ganz darauf verzichtet oder ihn doch zu einem dünnen Goldstreifen verflüchtigt. Dafür kommen auch drei Strahlenbündel oder drei Lilien, auf einem Altarwerk in Gelnhausen geradezu Räder mit Speichen vor. Durch die ganze barocke Kunst geht der einfache Reif. Umsomehr Aufwand wurde aber mit Lichtglorien und Strahlenbündeln getrieben, welche nun die ganze Figur umfliessen.

III. Die heiligen Personen.

1. Gott Vater.

Didron, Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu, Paris 1843. — G. Portig, zur Gesch. des Gottesideals in der bildenden Kunst, Hambg. 1886. — M. Engels, Gott Vater, die getreuen u. gefallenen Engel, Luxembg. 1894. — Otte I. 518. — Schultze 321 bis 327. — Detzel 1. 66—73.

Das alttestamentliche Bilderverbot (Exod 20. 4) und die platonische Abstraktion der Gottesvorstellung bewirkte in der alten Kirche eine begreifliche Scheu, den Unsichtbaren und Unendlichen in menschlicher Gestalt darzustellen. Man begnügte sich mit einem Symbol, der Hand oder dem Arm Gottes, denen ja auch im biblischen Sprachgebrauch sehr oft Handlungen der Allmacht zukommen, die aus Wolken segnend herabgreift und das Geschick der Voreltern, Abrahams, Moses' etc. lenkt. Daneben trat in den Schöpfungsakten der fleischgewordene Logos, das wahre Ebenbild des unsichtbaren Vaters (Joh. 1, 3, 14; 12, 45; Kol. 1. 15), „durch welches alle Dinge gemacht sind", in der Auffassung des schönen, reichgelockten Jünglings ein und auch der „Engel Gottes", welcher nach der Erzählung der Schrift an Stelle des Vaters mit den Menschen verkehrt, wurde damit identifiziert. Endlich erscheint auf Sarkophagen des 5. Jh. Gott Vater als bärtiger Mann oder Greis bei Gelegenheit der Schöpfung Evas und des Opfers Kains und Abels. Im Ma. sind alle diese Anregungen weiter gepflegt worden. Die „Hand Gottes" lässt sich bis in das 17. Jh. verfolgen. Besonders auffällig ist es aber, dass bis ins 12. Jh. für Gott Vater einfach die Figur des Sohnes übernommen wird. Erst unter byzantinischem Einfluss erscheint (seit ca. 1200) ein besonderer Typ (Fig. 374), ein ungemein ernster Greis mit langen Haarsträhnen und weissem, ungeteilten Barte, der „Alte der Tage" (antiquus dierum Dan. 7, 9. 13. 22), und etwa 100 Jahre später ist die Vorstellung fertig, dass Gott Vater der König der Welt ist und mit Krone,



Fig. 374. Gott Vater. Zeichnung. Psalter des Landgr. Herman.

Fig. 375. Gott Vater. Holzbild Marienkiche in Dortmund.

Szepter und Weltkugel regiert, offenbar auch von Christus übertragen, den eine Tagweise mit: „Christus, grosser Kaiser“ begrüsst (Fig. 375). Von da war der Schritt nicht gross, ihn zu einem kaiserlich deutschen Gott zu machen, der in würdiger Majestät alle Reichskleinodien trägt (Dürer auf dem Allerheiligenbilde) oder zu einem Papstkönig mit der dreifachen Krone, der die Kaiserkrone vor sich auf den Boden abgelegt hat (Eyck auf dem Genter Altarwerk). In der naiveren Volkskunst (Handschriften, Blockbücher) bleibt Gott doch der schlichte Privatmann, der redlich wie andere irdische Künstler sein Schöpfungswerk vollbringt. Das Problem ist damit ungelöst liegen geblieben. Denn alle späteren Vorstellungen sind von den Typen Rafaels und Michelangelos beherrscht, welche beide in gewaltiger Körperstärke, heldenhaften Bewegungen und gesammelter Willenskraft das schöpferische, allmächtige Prinzip der Gottheit zu fassen suchten.

2. Christus. J. Reiske, de imaginibus Jesu Christi, Jena 1685. — Gretser S. J., Syntagma de imaginibus non manu factis, Ratisbon. 1734. — W. Grimm, die Sage vom Ursprung der Christusbilder, SAB 1842, 121—175 u. Kl. Schr. III. — Glückselig, Christusarchäologie, Prag 1862. — v. Edt, die Darstellung des Christus-Antlitzes, O. chr. K. 1863. 257. — H. v. Blomberg, über die malerische Darst. d. Person Christi, Chr. Kbl. 1866 u. 67. — A. Jameson, the history of our Lord, Lond. 1864. — Th. Heaphy, the likeness of Christ, Lond. 1880. — A. Hauck, die Entstehung des Christustypus in der abendl. Kunst, Heidelb. 1880. — H. Holtzmann, Entstehung des Christusbildes, Jb. f. prot. Theol. 1877. 189 und 1883. 71. — R. Lipsius, die edessenische Abgarsage, Braunschw. 1880. — R. Pearson, die Fronika, Strassb. 1887. — E. v. Dobschütz, Christusbilder I. Lpz. 1899. — J. E Weis-Liebersdorf, Christus- u. Apostelbilder, Einfluss der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen, Freib. 1902.

Die alte Kirche, ohne authentische Überlieferung von der menschlichen Erscheinung Christi hat sich (etwa nach Ps. 45. 3. speciosus forma prae filiis hominum) einen idealen Typus geschaffen, der sich eng an den des „guten Hirten“ anlehnt: Ein kräftiger Jüngling in Tunika und Toga, das rundlich jugendliche Gesicht von frischem Ausdruck und von kurzgelocktem Haar umgeben. Das ist der praeexistente Logos, in Katakombenbildern schon um 150 n. Chr. ausgeprägt und bis ins 5. Jh. ausschliesslich, später noch häufig neben dem zweiten, bärtigen Typus gebraucht. Dieser begegnet zuerst um 430 auf Sarkophagen, dann auf Mosaiken, und zwar da, wo es sich um Erscheinungen des erhöhten und verklärten Christus (in der Glorie) handelt. Offenbar ist er in Anlehnung an den oben beschriebenen bärtigen Gott Vater entstanden. Charakteristisch ist neben dem Barte das gescheitelte, tief in die Stirn reichende Haupthaar, das in Wellen auf die Schultern fällt, niedrige Stirn, grosse Augen, lange, gerade Nase und feingeschwungenen Lippen. Die karolingische Kunst übernahm beide Typen, bevorzugte aber bei weitem den jugendlichen, der nun gerade umgekehrt in den Verklärungsbildern, Wundern, in Himmelfahrt und Gericht fortlebt und erst im 13. Jh. allmählich erlischt. Der andere Typ bleibt kurzbärtig, so dass die Oberlippe haarfrei ist und oft der Kinnbart nur als schmale Krause erscheint. Das Haar ist langwellig. Doch sind Varianten ins Herrische, ja selbst ins Rohe und Hässliche nicht selten. Welche Umstände diesem bisher untergeordneten Typ im 12. und 13. Jh. zum Siege verhalfen, ist nicht ganz klar. Einerseits brachten importierte

byzantinische Werke den griechischen Typ zur Anschauung, ein langgezogenes Gesicht mit verfeinerten Zügen, schmaler, gerader Nase, kleinem Mund, dickem, rundem Haarbusch, der, hingesehen auf die deutschen Denkmäler, entschieden eine Veredelung und Verbesserung bedeutete (Fig. 376). Andererseits begannen doch die Legenden von den wirklichen, d. h. apokryphen Christusbildern durchzuschlagen, welche darin übereinstimmten, dass Christus „zusammenhängende Brauen, majestätische Augen, gerade Nase, krauses Haar, schwarzen Bart und weizenfarbiges Gesicht“ gehabt habe. Auf Grund dieser Anregungen begann eine Neuschöpfung, zuerst erfolgreich in der französischen Plastik des 12. Jh. und von da ihren deutschen Ablegern übermittelt. Um 1250 steht der neue, wenn man will, germanische Typ fest. Es ist der vornehme, reife Mann mit freundlich-milden, echt menschlichen Zügen. Jede Neigung ins Grossartige, Übernatürliche, ebenso jede starre Schablone bleibt fern.



Fig. 376. Christus aus dem Psalter des Landgrafen Hermann.



Fig. 377. Christus vom Südportal in Strassburg.

Bei näherem Vergleich ist noch eine ungeheure Mannigfaltigkeit festzustellen. Denn schliesslich legte jeder Künstler in den Ausdruck das hinein, was er an seinem Herrn und Erlöser hatte. Man vergleiche das lange, hartknochige, spitzbärtige Gesicht der Strassburger Plastiker (Fig.377) mit dem würdevoll-königlichen der Bamberger Fürstentür oder dem runden tiefernsten des Naumburger Lettners. Im 14. Jh. macht sich zuerst in der rheinisch-westfälischen Malerei der Einfluss des Veronikabildes geltend. Es kommt ein dreieckiges Gesicht in Aufnahme mit je zwei langen Haarsträhnen, doppelt spitzem Bart, langer Nase und breiter Stirn (Skulptur und Gemälde in St. Patroklus zu Soest), idealisiert auf Lochners Weltgericht, gänzlich verroht bei den späteren (Meister der Lyversbergschen Passion). Die frühen Nürnberger hingegen haben ein sanftes mit bartlosen Lippen, das sich noch bei Wohlgemut und in vornehmer Verklärung beim älteren Holbein findet, die gleichzeitigen Plastiker ein breites, gesund männliches Gesicht voll Gutmütigkeit geschaffen (Fig. 378), Dürer hat Zeit seines Lebens an dem Gegenstande gearbeitet und man kann nicht sagen, dass er zu einem festen Ergebnis gekommen wäre. Der Christus seiner Kreuzigung ist anders als der seiner verschiedenen Passionen und anders in den Veroniken. In der Kupferstichveronika von 1513 hat er sein eigenes edles Antlitz gewählt, aber bleibend wird dem deutschen Gemüt das Gesicht der Holzschnittveronika als Ideal erscheinen. Menschliches und Göttliches, Schmerz und Mut sind darin vereinigt und aus den tiefen, seelenvollen Augen spricht das ewige Erbarmen und „der Menschheit ganzer Jammer“. Kranach hat in seinen besseren Bildern (Lasset die Kindlein, Abschied von der Mutter, Ehebrecherin) einen grossen Idealkopf von



Fig. 378. Christus, Holz, Germ. Mus.

einer fast weiblichen Sanftmut geschaffen. Aber im ganzen waltet, bei den Malern wie besonders den Bildern, ein freier Realismus, der selbst Härten und leidenschaftliche oder unschöne Züge nicht scheut. — In der Renaissance und im Barock dringt dann von Italien her der rein menschlich schöne Mann ein, der weniger Geist und Gemüt als männliche Kraft, ja geradezu heroische Allüren zeigt und sehr bald in eine übertriebene Kraftnatur oder umgekehrt in einen süsslichen Schwärmer umgewandelt wird.

Die Veronika (vera icon) ist das verbreitetste der angeblich richtigen Christusbilder. Nach der Legende ward der (durchaus mythischen) Veronika das Porträt Christi durch besondere Gnade zu teil, weil sie ein genaues Bild des Herrn zu besitzen wünschte; nach der jüngeren reichte sie dem Herrn bei der Kreuzschleppung ein Tuch zum Abtrocknen des Blutschweisses und empfing es mit dem Abdruck des Gesichts zurück. Darnach gab es doppelte Tuchbilder, die einen mit dem lebenden, schmerzfreien Kopfe, die anderen mit geschlossenen Augen und leidenden Zügen; beiden gemeinsam ist die byzantinische Fassung, langes, übermenschliches Gesicht, lange gerade Nase, zwei- oder dreimal geteilter Spitzbart. Am berühmtesten war im Ma. das sudario der Peterskirche in Rom. In Deutschland begegnen Veroniken etwa seit Mitte 14. Jh.; aber schon in einer Verschmelzung beider Typen, mit Dornenkrone, offenen Augen und Leidenszügen und gewannen bald eine ungemessene Verehrung (Fig. 379). Meist sind es zwei Engel, welche das Tuch halten, doch auch die Veronika selbst, welche unter die Heiligen versetzt wurde.

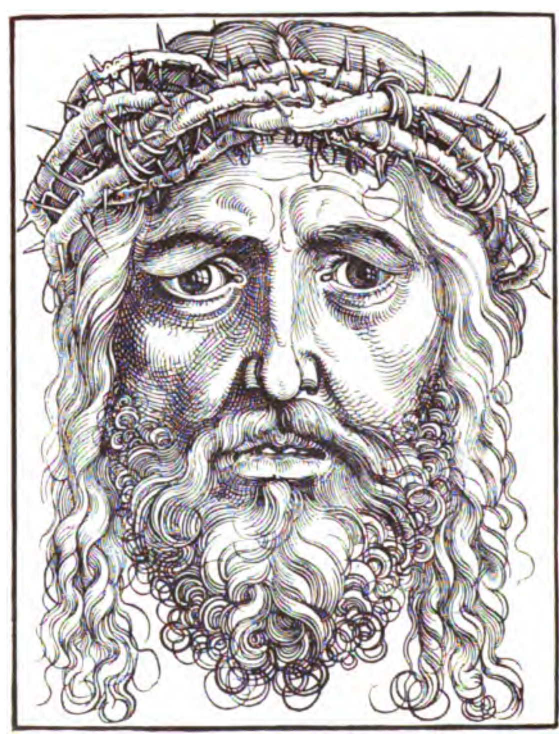


Fig. 379. Veronika, Holzschnitt von Dürer.

Etwa im 16. Jh. dürfte das Lentulusbild, eine Profildarstellung von überaus hässlichem, nichtssagendem Charakter, zuerst auftauchen, das auf der ganz phantastischen, apokryphen Beschreibung beruht, die einer Ausgabe des Anselm ca. 1500 vorgedruckt wurde. Man findet dabei meist einen Stab von 18.5 cm Länge, welcher verzehnfacht die longitudo Christi bezeichnen soll. Ebenso apokryph sind die angeblich von Lukas gemalten Bilder Mariä und Christi, deren zwei im Prov.-Mus. zu Trier mit der Beischrift: Imago salvatoris nostri Jesu Christi (sc. b. Mariae virginis) ad imitationem eius, quam depinxit beatus Lucas, quae Romae habetur in templo S. Mariae maioris.

Es seien sogleich hier die allegorischen Vorstellungen Christi zusammengestellt, in denen das spätere Ma. wieder fruchtbar war.

a) Christus als Kind. Man hat in Verkündigungsbilder dem in den Schoss Marias herabfallenden Kinde als Andeutung seines künftigen Geschicks manchmal Kreuz und Krone beigefügt. Dann erscheint es, im Alter etwa eines sechsjährigen Knaben, mit Kreuz und Dornenkrone spielend (Glockenmedaillon von 1501 in Saalfeld), in einer Wiege schlafend (Glockenrelief in Neustadt a. O.), auf dem Einzugsesel reitend, segnend mit Weltkugel in einer Randzeichnung Dürers zum Gebetbuch von 1517, endlich sehr häufig segnend oder von Geschenken umgeben auf Neujahrswünschen von 1460—1505 mit der Beischrift: Ein gut selig ior u. a., einmal am

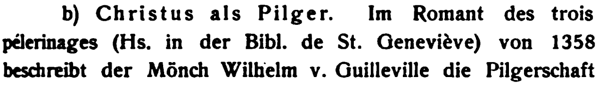
Steuer eines mit Gütern beladenen Schiffes der Charitas. Auf einem Pappkasten des Diözesanmuseums in Köln liegt das Kind schlafend auf dem Kreuz mit der Inschrift:

Ich lieg allda, schlaff als ein Kind
biss ich erwach und straff die sünd.

Ähnlich ist die Vordeutung des Leidens gemeint, wenn er Trauben in einen Kelch zerdrückt (auf zwei Teppichen der Coll. Spitzer vol. I. 2 u. VII. 5) oder Rosen bricht und einen Korb mit Rosen auf dem Rücken trägt (paciencia Holzschn. Germ. Mus. No. 85). Dem apokryphen Ev. Thomae entstammt die Erzählung, dass er aus Ton gebildete Vögel fliegen lässt, so in einem Engelberger Cod. 62, wo das Kind vor einem Baume steht und in die Hände klatscht, worauf sich vier aus Lehm gebildete Vögel in die Luft schwingen. Entschieden banausisch ist die Allegorie auf die Beichte, wo das Kind Wäsche klopft und mit einer Nonne ausringt, die sogen. Sündenwäsche (Holzschn. Germ. Mus. um 1520, Fig. 380.)



Fig. 80. Sündenwäsche, Holzschn., Germ. Mus.



b) Christus als Pilger. Im Romant des trois pélerinages (Hs. in der Bibl. de St. Geneviève) von 1358 beschreibt der Mönch Wilhelm v. Guilleville die Pilgerschaft der Seele, des Lebens und Christi. Dieser wird von seinem Vater als nackter Knabe nur mit Stab und Tasche entlassen (Bourdon et escherpe te fault, dont au moins prenderas cy en hault). Als Mann oder, nach einer italienischen Manier, als Schmerzensmann kehrt er wieder zurück. (Didron 302.) In den Fresken des ehemaligen Beinhauses in Konstanz war er auch als Pilger dargestellt, wie er aus der Hand eines Knaben ein Brot empfängt. Als Bettler erscheint er in der Martinslegende.

c) Christus ein Fuhrmann. In dem Büchlein von den sieben Laden verlässt ein Kaufmann all das Seine, wird aber vom Teufel versucht, wieder in die Welt zurückzukehren. Er begegnet einem Fuhrmann, der sieben Laden fährt. Die erste, geöffnet, zeigt eine goldene Stadt: das recht leben, das Christus um nütt lassen will etc. Vetter, D. Nat. Lit. IX. 80.

d) Christus ein Ackermann. Im Liederbuch der Klara Hätzlerin steht ein „Gleichnis von Muskatblüt", darin Christus als Ackermann beschrieben wird. Der Pflug ist das Kreuz, die Krone ist die Weide zum Binden, das Schar das Schwert, das durch Marias Seele geht, das Sech der Speer des Longinus, Adler, Mensch, Löwe und Ochs sind „die vier gotz ackerpferd", der „Menknecht", der sie führt, ist der hl. Geist, die Egge wird von den vier Kirchenlehrern gezogen, Schnitter sind die 12 Apostel.

e) Christus als Arzt wird in einem Gedicht des Herman v. Sachsenheim beschrieben (Nat. Lit. IX. 272), worin die Salbe „der alden ee" und alle anderen Künste in ihrer Wertlosigkeit aufgedeckt (die appentöck ist gantz entricht), Christus aber als der rechte Arzt, „der aller gröst philosophus" gepriesen wird. Auf einem Gobelin in der Schlosskapelle zu Schwarzburg steht Christus hinter dem Apothekentisch mit der Wage, vor sich in Büchsen, Flaschen und Gläsern alle Arten von christlichen Tugenden.

f) Christus als Hirt. Der gute Hirt, nach Luk. 15, 4—6, jugendlich, mit Stab und Milcheimer, kurzem Knierock und langen Locken, das Schaf auf der Schulter, dessen Beine mit einer Hand auf der Brust zusammengenommen sind, war die früheste und beliebteste Schöpfung der altchristlichen Kunst, ist aber im Ma. nicht übernommen worden. Vielmehr ging man von der Allegorie Joh. 10, 11. aus (Ego sum pastor bonus; bonus pastor animam suam dat pro ovibus), und führte die hier angedeutete Beziehung auf die Passion weiter aus, im Hymnus des Osterspiels: Iam percusso heu pastore oves errant misere (Froning I. 16), im Erlauer Spiel: Juden und haiden sind uns immer wolf genug, seid man uns Jhesum erslug, etwas allgemeiner in Thomas v. Celano Lauda Sion: Bone pastor, panis vere, tu nos pasce, nos tuere; tu nos bona fac videre in terra viventium. Auf den Bildern trägt Christus demnach die Wundmale, langen Rock und

das Schaf mit zwei Händen auf der Schulter, so auf einem spätgotischen Gemälde in Köln (Wallraff-Richartz-Museum 244) mit der Inschrift:

durch mynen smertzen en durch myne wonden
so han ich dich verloren schaiff weder vonden,

und ganz ähnlich auf einem Holzschnitt um 1450 (Coll. Weig. I. No. 103), ohne Wundmale mit den Versen des Thomas in Relief an der Bergkirche in Schleitz um 1500, an einem Haus in Chemnitz 1542, an der Kanzeldecke in Aussig u. a. m. Merkwürdig ist der bartlos-jugendliche Hirt in gesticktem Gewand, von Schafen und Hund im Walde umgeben auf einem Teppich aus der Frauenbergkirche in Nordhausen um 1400, und das Bruchstück eines „guten Hirten" aus Sulzbach vor 1200 (?) (Germ. Mus. F. P. 764). Nach der Reformation wird der Hirt in der evangelischen Kunst häufig, natürlich mit starker Betonung des feigen und untreuen Mietlings, Joh. 10. 12. (mercenarius . . . vidit lupum venientem et dimittit oves et fugit), Holbeins Holzschnitt (mit fliehendem Mönch), Kranachs Gemälde, Augustinerkirche zu Erfurt, Gemälde zu St. Peter in Nordhausen um 1580.

3. Der heilige Geist. Für die Darstellung des hl. Geistes bot die Schrift selbst nur zwei Symbole dar; das eine der Taube nach Matth. 3. 16. (vidit spiritum Dei descendentem sicut columbam) ist von der Kunst freudig aufgenommen worden und zieht sich durch alle Jahrhunderte, ohne eine Veränderung zu erleiden; das andere der Flammen nach Act. 2. 3. (apparuerunt illis dispertitae linguae tamquam ignis) war doch nur in der Darstellung des Pfingstwunders begreiflich, in welche, wie in die der Verkündigung, zu grösserer Deutlichkeit doch auch die Taube eindrang. Diese pflegt den Kreuznimbus, manchmal auch die Hostie im Schnabel zu tragen. Dass man schon im 5. Jh. den Geist als bärtigen Mann dargestellt habe (Sarkophag im Lateran, Schultze, Arch. 324 u. 348), halten wir für sehr zweifelhaft. Im Ma. ist dies, jedoch nur in Trinitätsbildern, geläufig; das Gesicht ist bald jünger, bald älter als das Christi gebildet und öfters die Taube über dem Haupte beigefügt.

4. Engel. G. Stuhlfauth, die Engel in der altchristlichen Kunst, Freib. 1897. — O. Wulff, Cherubim, Throne u. Seraphim, Ikonographie der ersten Engelshierarchie in der christl. Kunst. I. Altenb. 1894. — Pullan, the iconography of angels, Archeol. Journ. 1887. 172 ff. — G. Menasi, Gli angeli nel'arte, Florenz 1902. — V. Schultze Arch. 349. — Detzel I. 131. — Otte I. 519. — Haseloff 256.

Die reichliche Erscheinung und Verwendung von Engeln in der Bibel regte jüdische und christliche Theologen zu fruchtbaren Spekulationen über die Geisterwelt an, die in Dionysius Areopagita ihren Abschluss fanden. Er teilt die himmlische Hierarchie in dreimal drei Chöre: 1. Seraphim, 2. Cherubim, 3. Throne, 4. Dominationes, 5. Virtutes, 6. Potentiae, 7. Principatus, 8. Archangeli, 9. Angeli, wozu die Ansätze in Eph. 1. 21. (principatus, potestas, virtus, dominatio) und Col. 1. 16. (throni, dominationes, principatus, potestates) lagen. Zunächst davon unberührt bildete die Kunst in Anlehnung an antike Götterboten einen eigenen Typus aus, den gelockten Jüngling in der Tunika, ohne Flügel, der in Szenen, wo von Engeln die Rede ist, aber auch sonst als Beistand und Diener Gottes eintritt. Vereinzelt werden die „starken Helfer", Ps. 102. 20, doch auch mit Bärten gebildet. Durch ihr Alter sind sie von den Genien und Putten, durch die Flügellosigkeit und das Geschlecht von den Viktorien geschieden. Im 5. Jh. setzen die Flügel an, Stäbe, Wedel (flabellum), Kopfbinden und eine Art Hoftracht kamen

hinzu. Für das Ma. gilt der Hauptsatz: Engel sind Diakonen (Fig. 381). Die Tracht besteht aus Alba und Tunika. Flügel fehlen selten. Für gewöhnliche Engel ist indes meist ein geringeres Alter, von etwa 5—10 Jahren, angenommen (Swa man sie malt, da malt man sie . . . als ein kint, daz da funf jar alt ist, Berthold v. Regensburg, † 1272). Nackte Engel sind doch recht selten (Viventiusbibel, Fuss des Welfenkreuzes), dagegen sind die beinlosen der Altkölner weit in Oberdeutschland vorgedrungen. Das von älteren Forschern aufgestellte Merkmal „unbeschuht" trifft nicht zu. Wir sehen manchmal schwarze Schuhe, manchmal Sandalen. Auch wird über die Diakonentracht oft noch eine Art Pluviale mit Brustspange gegeben, so von den Eycks auf dem Genter Altar, welcher überhaupt



Fig. 381. Engel. Wandgemälde in Ramersdorf.

die schönsten Engel des Ma. zeigt. Der Verbrauch an Engeln ist riesenhaft. Nicht nur gehörigen Orts in biblischen Szenen, auch als freie Chöre, mit Musikinstrumenten, an Portalwänden, in Deckenmalereien, als Bild- und Lichthalter haben sie ihre Stelle. — Um 1500 dringt dann der nackte, pausbäckige, gefügelte Putto der Italiener mit Übermacht in die deutsche Kunst. Namentlich Kranach füllt seine Bilder und Stiche gern mit diesen naiven und schalkhaften Wesen. Daneben drängt sich noch eine gewagte Abkürzung, der geflügelte Engelskopf, in Luft- und Wolkenräumen und sonst als Ornament vor, und da auch der erwachsene Engel lebensfähig bleibt, so verfügt das Barock über drei Typen. Der letztere wird allerdings in steigendem Masse aller Überlieferung zum Trotz seit ca. 1650 als weibliche Figur mit möglichst unverhüllten Reizen ausgebildet. Zuletzt wird auch noch der antike Genius, ein fünf- bis achtjähriger nackter geflügelter Knabe aufgenommen.

Folgende Engel kommen unter eigenen Namen und Funktionen vor: Jophiel bei der Austreibung aus dem Paradies mit Flammenschwert, Zadkiel beim Opfer Abrahams mit dem

Widder, Zaphkiel beim Wüstenzug mit einer Rute, Chamael beim blutschwitzenden Heiland am Ölberg mit Kelch und Stab, Haniel mit Schilfrohr und Dornenkrone.

Die Erzengel. B. Riehl, St. Michael u. St. Georg in der bildenden Kunst. Diss., Münch. 1883. — Wiegand, der Erzengel Michael, Stuttg. 1886. — Samson, Bilder des hl. Erzengels Michael, Kunstfreund XVIII. 88.

Von den vier dem Mittelalter geläufigen Erzengeln — Michael, Gabriel, Raphael und Uriel — sind nur die beiden ersteren volkstümlich geworden — Michael (quis ut deus) kämpft mit dem Teufel um den Leichnam Mosis (Jud. 9. cum Michael archangelus cum diabolo disputans altercaretur de Moysi corpore) und mit dem grossen Drachen im Himmel (Apoc. XII. 7 et factum est praelium magnum in coelo: Michael et angeli eius praeliabantur cum dracone). Darnach erscheint er in der Kunst einerseits als Beschützer und Führer der Toten, andererseits als Drachentöter, Führer der Engel, Patron der Ritter, daher auch in der deutschen Reichsfahne als der „deutsche Michel", und Schutzherr der Fechter. a) Als Seelenführer ist er meist wie andere Engel gekleidet, doch auch (Burgfelden) mit Schild und Speer bewaffnet, der himmlische Torwächter. Er führt den Zug der Seligen im Weltgericht an, tritt aber noch öfter streitbar in die Scheidung der Auferstehenden ein, wehrt die Teufel ab und vollzieht die Seelenwägung (s. d.). Oft kennzeichnet ihn ein Stirnreif mit Kreuz. In seiner Eigenschaft als Psychopompos sind ihm Grabkapellen, Friedhöfe und Karner geweiht. — b) der ritterliche Drachentöter ist gerüstet, so schon in der Josuarolle, auf einem der sechs spätrömischen Elfenbeinreliefs in Trier, auf dem Taufstein aus St. Michael in Altenstadt, später wieder häufiger in Plattenpanzer und Mantel auf Tafeln und Skulpturen gleich St. Georg, doch auch in langem, weissen, gegürteten Kleid und Mantel, auf dem Drachen stehend, dem er das Schwert, gewöhnlich aber die Lanze in den Rachen stösst[1]). Die byzantinische Auffassung mit Stab und Kugel (vergl. das vortreffliche Elfenbein des Brit. Museums bei Stuhlfauth) lässt sich nur auf der Altartafel aus Basel im Clunymuseum, auf Mosaiken in Triest und auf einem Reliquiar in Limburg feststellen. Für die neue Kunst ist Rubens' gewaltige Konzeption im Sturz der Verdammten (München) massgebend geblieben: Ein feuriger römischer Krieger, den roten Mantel wild umgeworfen, das Gesicht leidenschaftlich erregt, in der Linken den glänzenden Schild, in der Rechten den entsetzlichen Brand, so schleudert er den furchtbaren Knäuel der Gottlosen in die Tiefe.

Gabriel (Fortitudo dei) ist das sanfte und liebenswürdige Gegenstück des vorigen. Er verkündigt die Geburt Simsons (Judic. 13. 3.), Johannis und Christi. Sein Attribut ist der Stab, das Stabkreuz oder der Lilienstengel. Eine eigene glänzende Rolle spielt er als Himmelsjäger im hortus conclusus (s. d.). — Raphael (medicina dei) ist der Begleiter des jungen Tobias, daher sein Attribut der Fisch, auch Stab und Kürbisflasche. Auch richtet er die Verkündigung an die Hirten aus. — Uriel (Lux dei), nach dem apokryphen 4. Esdrae 4. 1 nicht kirchlich anerkannt, doch von Liturgikern beim feurigen Busch Mosis und auf dem Grabdeckel Jesu genannt.

Von den übrigen höheren Engelklassen sind dem Abendlande nur Cherubim und Seraphim näher bekannt geworden, wo sie vom 10.-13. Jh. in byzantinisch angeregten Kunstkreisen auftreten, ohne je deutlich unterschieden zu werden. Die Cherubim sind nach Gen 23. 24 Gewitterwolken, nach Ps. 18. 11 Träger Gottes und nach Exod. 25. 18—22, 1. Reg. 6. 23—28 Zweiflügler, die über der Bundeslade thronen, doch nach Ezech. 1. 4—19 auch mit sechs Flügeln versehen und auf Rädern wandelnd. Im Ma. kann man jedoch vier Flügel als typisch annehmen, so auf der Patene in Wilten, am Triumphkreuz in Halberstadt, im Psalter der hl. Elisabeth, hier die Flügel mit Augen besetzt, doch kommen auch solche als blosse Köpfe mit zwei oder vier Flügeln, mit oder ohne Hände vor. Ihr byzantinisches Attribut, das Flabellum (Weihwedel), scheint in deutschen Denkmälern nicht vorzukommen. — Die Seraphim sind nach Jes. 6, 2. Begleiter Gottes, Sechsflügler (duabus velabant faciem eius et duabus velabant pedus eius et duabus volabant), die das dreimal Heilig singen; so auf der Elfenbeintafel Tutilos, wo die Flügel mit Augen besetzt,

[1]) An dem schönen Relief am Georgenchor in Bamberg schreitet er mit Schild und geschwungenem Schwert über dem Drachen, in dessen Rachen die Kreuzfahne aufrecht steht. Weese. Taf. 6.

die oberen hinter den Köpfen gekreuzt sind, Füsse und Hände ein wenig vorschauen. — Engelchöre mit deutlichen Abstufungen sind vielleicht in der Bamberger Hs. In Cantica et Danielem um einen thronenden Christus vereint, sechsmal je drei Bruststücke mit verschiedenen Mützen und Kopfbinden, dazu neben dem Heiland deutlich Cherubs und zwei Seraphim, die die Weltkugel tragen. Deutlicher noch auf Hans Schäufeleins Krönung Mariä in Ahausen, wo Beischriften, Attribute und Gewandfarben die neun oben bezeichneten Chöre kenntlich machen: Angeli dunkelgrün mit Kellen, Archangeli rötlich mit Spruchbändern, Virtutes blau mit Gefässen (Wasserkrügen), Potestates hellgrün mit Schläuchen, Principatus weiss mit Schwertern, Dominationes hellgrün mit Stäben, Throni gelb mit Szepter, Cherubim hellblau mit Büchern, Seraphim rot mit Harfen.

5. Der Teufel. A. Köppen, der Teufel u. die Hölle in der darstellenden Kunst von den Anfängen bis zum Zeitalter Dantes u. Giottos, Berl. 1895. — v. Blomberg, der Teufel u. s. Gesellen in der bildenden Kunst, Berl. 1867. — J. E. Wessely, die Gestalten des Todes und Teufels in der darst. Kunst, Leipz. 1876. — J. Bolte, der Teufel in der Kirche, Zschr. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. 11.

Die Vorstellungen vom Teufel (Satanas, diabolus) gehen vornehmlich auf die biblischen Erzählungen vom Sündenfall, von der Prüfung Hiobs und der Versuchung Christi zurück. Aus Gen. 3. 1. entnahm man das Bild der Schlange, welche so um den Baum geringelt (selten freistehend) beim Sündenfall vorkommt, seit dem 11. Jh. mit einem menschlichen Kopf, später mit voller weiblicher Büste und Armen. Daneben erscheinen auch der Drache oder der Löwe als Symbole des Teufels, manchmal kleine schwarze Vögel, welche als böse Ratschläge auf der Schulter sitzen oder als teuflische Versuchungen in den Mund fahren. Entwicklungsreicher waren jedoch die Hindeutungen auf die Menschengestalt des Teufels (Hiob 2, Matth. 4. 3—10), auf welche schon die Väter in Erinnerung an den Cerberus, die Statyrn und Kobolde alle denkbaren Hässlichkeiten häufen. So finden wir seit den Karolingern eine bocksfüssige, nackte Misgestalt mit grossen Ohren, Hörnern, Pferdehuf und Schwänzchen, mit Fledermausflügeln, zottig behaart oder mit einzelnen Haarbüscheln, die Glieder erschreckend mager, den Leib aber aufgeschwollen, mit Brüsten besetzt, an Stelle der Geschlechtsteile ein greuliches Gesicht, oft auch das Gesäss zu einer Fratze gestaltet. Die Farbe ist grün, ofenrot oder schwarz. In Burgfelden und Bamberg (Fürstentür) sehen wir ihn mit Flügeln an den Füssen. Packend ist eine Gruppe im Museum zu Kolmar, wo er einen Geizhals am Kragen hat, anderwärts reitet er auf seinen Opfern. Vereinzelt sitzt er vor einer Schriftrolle und zeichnet die peccata hominum auf (Vorhalle in Laach, Chorstuhl in St. Gereon, Fig. 382). Das spätere Ma. hat das Mass des künstlerisch wirksamen oft weit überschritten und wilde Zusammensetzungen von allen möglichen Tiergliedern, Schweinsrüssel, Eselsohren, Storchbeinen mit Adlerklauen etc. geschaffen. Als Affe Gottes (simia Dei) trägt er zuweilen drei Gesichter. Über seine Macht herrscht eine doppelte Anschauung: Bald thront er als Fürst der Hölle auf einem Stuhl, bald ist er ohnmächtig an eine Säule gefesselt. In der Renaissance kehrt man wieder mehr zur Betonung dämonischer Menschlichkeit zurück. Es bleiben ihm höchstens Hundeohren und ein verlängerter Steiss.

Fig. 382. Der Teufel, Chorstuhl in St. Gereon zu Köln.

Doch hat der Höllenbreughel noch einmal die abenteuerlichsten Gebilde des Ma. erneuert, um seine düsteren Höhlen zu bevölkern.

Die Gesellen und Vasallen des Teufels sind zahlreich und übertreffen ihn womöglich noch in abschreckender Misgestalt. Bei Dämonenheilungen, bei der Versuchung des hl. Hieronymus, vor allem bei Schilderung der Hölle treiben sie ihr Wesen. Die Hölle (gehenna, abyssus) wird übereinstimmend in das innere der Erde verlegt. Ihr Eingang ist in einer lat. Bibel des 10. Jh. in Paris auf einem Hügel durch einen misgestalteten Kopf (facies abyssi), auf den Korssunschen Türen ein Löwenrachen, aus welchem fünf Verdammte schauen. Diese Ansätze sind in England und Frankreich zu dem weitgeöffneten, mit Zähnen besetzten Rachen fortgebildet worden, der im 13. Jh. zuerst in der thüring.-sächsischen Handschriftengruppe auftritt und sich dann allgemein der Gotik mitteilt. Andererseits ist die Hölle durch Flammen, in denen der gefesselte Satan sitzt, angedeutet, und dieser Ort ist schon in Burgfelden (um 1060) durch ein Gebäude umschlossen. Auf einem etwa gleichzeitigen deutschen Elfenbein in London finden wir eine burgartige Hölle, anderwärts die Flügeltüren und den Schlüssel oder ein gezinntes Tor, das von Teufelchen ganz kriegsmässig verteidigt wird. Beides, Schlund und Burg zusammen, z. B. bei Stephan Lochner, wo die Höhle langhin in einen Hügel führt, auf dem eine flammende Burgruine steht. Seit dem 15. Jh. tritt auch des Teufels Grossmutter auf, eine hässliche, alte Hexe mit Hängebrüsten, welche Verdammte herzuschleppt oder eine Heugabel schwingt. Manchmal ist noch ein besonderer Höllenofen angelegt, welchen kleine Teufelchen mit Blasebälgen in Glut halten. Die Zonenteilung der Hölle mit Abstufung der Strafen ist vielleicht schon in Burgfelden angedeutet, bei Herrad weiter ausgeführt, dann aber aufgegeben. Der Höllenrachen hält sich bis in das spätere Barock, doch überwiegt in Gemälden ein grosser, gestaltloser Feuer- und Glutstrom, der manchmal von finsteren Klippen und Riffen eingefasst ist.

Der Himmel wird etwa auch im 10. Jh. als Burg mit Tor und Zinnen vorgestellt, später in glänzender Gotik ausgebaut, wobei englische Chöre die Zinnen bevölkern; wenigstens ist die Himmelstür durch eine Pforte oder ein Prachtportal angedeutet. Mit der Renaissance verliert sich das und die Vorgänge spielen sich in einem sonnigen Luftraum auf Wolkenschichten ab.

6. Maria. F. v. Lehner, die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, 2. A., Stuttg. 1886. — St. Beissel, die Verehrung U. L. Frau in Deutschland während des Ma., Freib. 1896. — W. Gumppenberg, de imaginibus deiparae miraculosis, 1657. — E. M. Öttinger, Iconographia mariana (wundertätige Marienbilder), 1852. — H. Ulrici, über die verschiedenen Auffassungen des Madonnen-Ideals bei den älteren . . . Malern, Halle 1854. — A. Jameson, Legends of the Madonna 5. A., Lond. 1872. — Rohault de Fleury, La sainte virge, 2 vols, Par. 1878. — A. Schultz, die Legende v. Leben der Jfr. Maria u. ihre Darst. in der bild. Kunst des Ma., Lpz. 1878. — O. Sinding, Mariä Tod u. Himmelfahrt, Christiania 1903. — A. Fäh, Madonnen-Ideal i. d. ält. deutschen Schulen, Lpz. 1884, Freib. 1887. — Eckl-Alt, die Madonna, Brixen 1883. — Otte I. 525. 585. Kraus II. 425. Detzel I. 100—130. Schultze 358—61.

Die Mutter Gottes ist mit den Szenen der Kindheitsgeschichte Jesu in die altchristliche Kunst eingedrungen und mütterlich-matronenhaft, manchmal in jugendlicher Schönheit aufgefasst, um die Jungfräulichkeit zu betonen. Selbständig tritt sie als Orans mit betend erhobenen Händen zwischen Petrus und Paulus oder zwei Bäumen (Paradies) auf, nach katholischer Auslegung als Fürbitterin, nach Schultze als die gläubig Dahingeschiedene. Ein fester Typ ist nicht zu erkennen. Die Griechen haben Maria als „eine Jungfrau aus kaiserlichem Hause“ eingeführt, vornehm und steif, und der Typ verhärtet sich bald zu einer etwa vierzigjährigen, strengen Frau mit langer, gerader Nase, runden Brauen, grossen, mandelförmigen Augen, kleinem Munde und scharfem Kinn. Der Kopf ist gewöhnlich vom Mantel oder besonderem Kopftuch eingehüllt, die Kleidung besteht aus rotem Kleid und

blauem Mantel, selbst die Fältelung ist kanonisch fesgelegt. In der deutschen Kunst überwiegt bis ins 10. Jh. die freiere lateinische Form, freilich oft mit Zügen von Unschönheit und Roheit versetzt. Seitdem dringt der höher und fester entwickelte byzantinische Typ allenthalben vor und unterstützt die Neuschöpfung eines eigenen deutschen Typs, der um 1200 Gestalt gewinnt. Es ist die hohe, durch edle Frauenschönheit verklärte Himmelskönigin mit Krone und Szepter, das Kind auf dem Arme, eine schlanke, volle, in Füssen, Hüften und Armen anmutig bewegte Gestalt. Im Gesicht darf man keine Schablone suchen. Jeder Künstler des grossen 13. Jh. hat etwas vom persönlichen Reiz eines Modells oder seines Frauenideals beigemischt. Die herrlichen Statuen dieser Zeit in Freiberg, Bamberg, Trier, Strassburg, Freiburg und Wimpfen sind ganz individuelle Schönheiten, bei denen doch schrittweise der Ausdruck seliger Mutterfreude im lächelnden Antlitz wächst. Das Seelenvollste ist freilich dem Naumburger in der trauernden Mutter unterm Kreuz geglückt. Hier ist das leidvolle Angesicht noch unter Tränen schön. An diesen Vorbildern hat die Folgezeit noch lange gezehrt. Die süsse Himmelskönigin kehrt auf Altarschreinen in tausendfacher Wiederholung bis zum Ausgang des Ma. wieder. Aber der Weg ging doch abwärts, am deutlichsten in der Tafelmalerei. In der älteren Kölner und Nürnberger Schule ist der Körper eigentlich nur noch Symbol: Flache Brust, schmale Schultern, langer Hals, aber grosser Kopf mit einer hohen und breiten Stirn, die grossen Augen halb geschlossen, der kleine Mund zierlich gespitzt, wie es am reinsten in der Madonna mit der Wicke vorliegt. Stephan Lochner hat durch Beseitigung der Härten und Übertreibungen das vorschwebende Ideal erreicht, eine überirdische Unschuld, Demut und Keuschheit im Bild einer schönen Jungfrau dem Auge begreiflich zu machen, aber kein Hauch von Natur und Erde ist mehr zu spüren. Während die kleineren Geister noch lange im Bann dieser in ihrer Art klassischen Leistung blieben, so die kleineren Lokalschulen, gingen die grösseren wieder der Natur nach und begannen aufs neue, Modelle zu verschönern (Fig. 383). „Dürer malte in heimlicher Liebe die geistreiche Pirkheimerin, Lukas Kranach erhob ein schönes Bäckermädchen zur Madonna, Rubens vergötterte niederländische Kuhmägde.“ Das ist, ziemlich roh ausgedrückt, der realistische Grundzug, den auch die Zeitgenossen als einen Abfall empfanden. Derbe Bürgermädchen oder herzensgute Hausfrauen, darüber sind Schongauer, Holbein d. Ä., Wohlgemut und Kranach nicht hinausgekommen.



Fig. 383. Madonna, Holz, Nürnberg.

Am wenigsten ist Dürer zu einem Ziele gelangt. Seine Madonna ist bald halbes Kind, schalkhafte Jungfrau, reife Mutter oder gar hässliche Matrone. Burgkmayer hat sich einen Florentiner Typ angeeignet, der jüngere Holbein unterliegt italienischen Einflüssen und seine Meyersche Madonna ist dadurch das Reifste, was die Renaissance geschaffen hat, eine breite, junge, bescheidene Frau, das feine Gesicht mit hoher Stirn und niedergeschlagenen Augen etwas schmerzlich bewegt. Aber all diesen Versuchen fehlt der Abschluss. Wir haben Studien, aber keinen Typus, wie ihn Rafael für die ganze Christenheit aufgestellt hat. Die Barocke ist dann in Nachahmungen aufgegangen und balanziert zwischen schwärmerischer Verklärung und süsslichen Reizen.



Fig. 384. Madonna, Holz, Paderborn.

Für die Anordnung ergaben sich sehr mannigfaltige Möglichkeiten, die wieder verschiede Andachts- und Gnadenbilder mit eigener Entwicklung hervorriefen[2]). Man kann etwa scheiden: 1. Maria mit dem Kinde a) stehend, das Kind auf dem linken Arme, in der Rechten das Lilienszepter, regina coeli, seit dem 14. Jh. meist auf der Mondsichel und vom Strahlenglanz umflossen (nach Ap. 12. 1. mulier amicta sole et luna sub pedibus eius), s. o. Fig. 186, auch mit Früchten oder Blumen, die sie dem Kinde vorhält (mater amabilis); b) sitzend, das Kind sitzt oder steht auf ihren Knien oder sie drückt es mit beiden Händen an die Brust oder stillt es (Fig. 384). 2. Ohne Kind a) stehend und in einem Buche lesend als virgo sapientissima, b) neben ihrem verherrlichten Sohne sitzend als sponsa Dei, c) zwischen Gott Vater und Sohn, von letzterem gekrönt (virgo icoronata) oder allein auf dem Throne von Engeln verehrt. Besonders beliebt waren dann folgende Andachtsbilder:



Fig. 385. Schmerzensmutter, Holz, Nürnberg.

a) Die Schmerzensmutter (mater dolorosa), die sich aus der unter dem Kreuz weinenden Madonna entwickelt hat, mit betend erhobenen oder gerungenen Händen, das Antlitz leidvoll und doch getröstet, wie es in den beiden vorzüglichen Schnitzwerken zu Nürnberg (Germ. Museum, Fig. 385) und zu München (von Blutenburg) zum Ausdruck kommt. Es ist eine Verkörperung des stabat mater. Das Bild hat künstlerisch nicht gewonnen, als man nach Luk. 2, 35 (tuam ipsius animam pertransibit gladius) der Mutter das Schwert auf die Brust setzte, später in Anlehnung an die „sieben Schmerzen" sogar sieben Schwerter, die im Kreis herumstehen. Diese Art Darstellungen gehen nicht vor 1450 zurück, sind aber später um so verbreiteter geworden.

b) Die sieben Schmerzen und der Rosenkranz. Nach Jacopones ergreifend schöner Sequenz „de septem doloribus Mariae virginis" ist gewiss oft die Auswahl der marianischen Szenen auf Altarwerken des 15. Jh. (Fig. 386) getroffen und als Gegensatz die Reihe der sieben Freuden (Verkündigung, Geburt, Anbetung der Weisen, Auferstehung, Ausgiessung des Geistes und Krönung) aufgestellt worden[1]). Volkstümlich wurde die Kombination erst durch die Vereinigung mit den Rosenkranzbildern[2]). Bei diesen

[1]) Vergl. Frauenlobs Ruf an Maria: Ich mahne dich fünffacher Not, und den Regensburger Hymnus: Gaudes concepto deico, gaudes partu sacrato etc. (1351). Beissel a. a. O. 95 u. 97.

[2]) St. Beissel, Rosenkranzbilder aus der Zeit um 1500. Z. chr. K. 1900. 34 ff. — Esser, U. L. Frauen Rosenkranz, Paderb. 1889.

lassen sich drei Stufen verfolgen. Die älteren Vorstellungen zeigen Maria mit Kind, umgeben von einem Rosenkranz, so der anmutige niederrheinische Kupferstich von ca. 1460 (Koll. Weig. II. No. 424) und Altarschreine zu Frauenmark in Mecklenburg, zu Ketting und im hl. Geist-Hospital in Lübeck, mit Dominikus und Vertretern der Christenheit in St. Andreas in Köln, aus dem Katharinenkloster in Lübeck, wo drei Kränze aus Kornblumen, Rosen und Sternen die mater piissima, umgeben. Die zweite Klasse knüpft an die in verschiedener Weise empfohlene Gewohnheit an, bei den grösseren Perlen, wo die Ave Maria durch Paternoster unterbrochen werden, an Geheimnisse des Lebens Christi oder Blutvergiessungen zu denken. So hatte der Servit Peregrinus († 1345) einen Rosenkranz mit $7 \times 7 + 3$ Ave und sieben Paternostern erfunden, letztere durch Medaillen mit den sieben Schmerzen bezeichnet. Im Ausgang des 15. Jh. war es gebräuchlich, bei fünf Paternostern fünf Blutvergiessungen zu betrachten (im Ölgarten, bei der Geisselung, Dornenkrönung, Kreuztragung u. Kreuzigung), bei dem Ave an fünf Geheimnisse (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Wiederfindung im Tempel, Himmelfahrt). In bildlichen Darstellungen finden wir demnach auf fünf grossen Rosen die fünf Wunden (Tafel in St. Johann in Schleswig, in Neukloster-Mecklenburg, in Lutteran, auf Schilden von Engeln gehalten in Gettorf) und mehrfach auf Holzschnitten (Schreiber, manuel 1012, 1131, 1132, 1136) oder fünf Kreuze (Tafeln in Witting und Schwabach) oder abwechselnd auf fünf silbernen (weissen) Rosen fünf Freuden, auf fünf Rosen fünf Schmerzen oder Blutvergiessungen (Holzschnitt v. 1485, Koll. Weig. I. No. 62,



Fig. 386. Schmerzensaltar in Schwerte.



Fig. 387. Maria im Rosenhag. Gemälde Lochners in Köln.

Tafel im Heidelberger Schlossmuseum um 1418), während Veit Stoss im Rosenkranz zu St. Lorenz in Nürnberg in der Mitte die Verkündigung und in fünf Medaillons Geburt, Anbetung der drei Weisen, Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des Geistes darstellte. Kanonische Geltung erhielt indes die vom Dominikaner Lanckheim 1495 empfohlene Betrachtung von 15 Geheimnissen nach weissen, roten und goldenen Rosen, bei den ersten fünf Freuden, bei den zweiten fünf Blutvergiessungen, bei den dritten fünf Verklärungen (Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des Geistes, Himmelfahrt und Krönung Maria), bereits auf einem Holzschnitt um 1500 (Schreiber No. 1127) und noch heut üblich. — Die dritte Gattung emanzipiert sich von dem Schema: Maria im Rosenkranz und setzt andere Szenen hinein, meist den Gekreuzigten oder die Trinität und die himmlische Hierarchie in Schichten, Altväter, Apostel, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen und Witwen, in der Umgebung erscheinen u. a. die Evangelisten, die Siege Michaels, die Messe Gregors, Veronika. Auf der prächtigen Tafel des Germ. Museums von Veit Stoss ist unter dem Rosenkranz das Weltgericht und ringsum 24 biblische Szenen (ursprünglich 30, die 12 Nothelfer sind später eingesetzt) angeordnet. Das Venezianische Gemälde Dürers stellt nur ein Rosenkranzfest mit Verteilung der Kränze vor der thronenden Madonna dar.

c) Maria im Rosenhag ist ein Ausfluss mystischer Naturverklärung, worin Maria ja so oft als höchste Blüte irdischer Kreaturen erscheint, des Paradieses Königin, minnigliche Gottesbraut, Rosenblüte und Lilienblatt: „o rose rot, o lilie wiz, o blume schoen, o vrauwen priz, o liehter morgensterne". Die Darstellungen sind allerdings entzückend. Die Jungfrau sitzt mit dem Kind auf dem Schosse auf blumiger Wiese, musizierende Engel ringsumher, dahinter eine Rosenlaube, so von Stephan Lochner in Köln (Fig. 387), einfacher und nüchterner von Schongauer in Kolmar gemalt. Andere haben sonstige freie Szenen, am Brunnen, am Baum, gewählt.



Fig. 388. Mantelschaft. Pergerstorff-Epitaph in Nürnberg. (Nach Bode.)

d) Die Mantelschaft. Die oft gepriesene Mater misericordiae stellte man im 13. Jh. noch mit ausgebreiteten Armen dar. Unter dem Einfluss des Salve regina, sub tuum praesidium confugimus lässt man Engel den Schutzmantel der Gnadenmutter über die Verehrer ausbreiten. Oder sie selbst schlägt ihren Mantel nach beiden Seiten über Gläubige auseinander, welche sich aus allerlei Volk (Papst, Kaiser, Kleriker, Laien) zusammenfinden (Fig. 388). Manchmal von Teufeln gedrängt, so im speculum salvationis. Verwandt ist Marias Stellung in den Bildern des göttlichen Zornes.

e) Das Selbdritt und die hl. Sippe. Als im 15. Jh. die Mutter Anna in steigendem Masse am Ruhm der glorreichen Tochter teilzunehmen begann, mühten sich die Künstler sogleich, dies Verhältnis im Bild darzustellen. Die Versuche sind ganz naiv. Anna als Matrone mit Schleier hat stehend Tochter und Kind auf den Armen oder sitzend auf den Knien, wobei Maria etwa 10jährig erscheint. Oder Maria hat im Arm der Mutter sitzend ihr Kind auf den Knien, oder steht zur Seite, während Anna das Kind hält. Schöner ist

die Gruppe, wenn beide Frauen sitzend das Kind zwischen sich haben, weil Maria dann erwachsener erscheinen darf. Auch Dürer hat in einer getuschten Federzeichnung die Jungfrau erwachsen und mit dem Kind spielend vor die Grossmutter gesetzt Man bezeichnet diese Gruppen als Selbdritt (Anna mettercia, metterica)[1]).

Nun hatte Anna, nach der Legende, nacheinander drei Männer und von diesen drei Töchter, namens Maria, nach den in Leg. aur. aufgenommenen Versen:

Anna solet dici tres concepisse Marias,
Quas genuere viri Joachim, Cleophas, Salomeque
Has duxere viri Joseph, Alpheus, Zebedaeus.
Prima parit Christum, Jacobum secunda minorem,
Et Joseph iustum peperit cum Symone Judam,
Tertia majorem Jacobum volucremque Johannem.

Mit Hereinziehung anderer biblischer oder legendärer Personen gewann man folgenden Stammbaum:

Ysaschar verm. mit Susanna

1. Anna, verm. mit: — 5. Hismeria (Esmeria) verm. mit Ephraim

I. Joachim	II. Kleophas	III. Salome[2])	6. Elisabeth verm. mit VII. Zacharias	Eliud m. Emerencia
2. Maria verm. mit IV. Joseph	3. Maria Kleophas verm. mit V. Alphaeus	4. Maria Salome verm. mit VI. Zebedaeus		VIII. Emin mit 7. Memelia
a) Jesus	b) Jacobus minor c) Joseph iustus d) Simon e) Juda	f) Johannes Ev. g) Jacobus maj.	h) Johannes Bapt.	i) Servatius (B. v. Lüttich).

Um diese Gruppe einigermassen sachlich unterzubringen, verwandten die Künstler eine Bank, auf welcher die Frauen zu beiden Seiten der hl. Anna sitzen, während die Männer dahinter lehnen, jeder hinter seinem Weibe. Die Kinder sitzen den Müttern auf dem Schosse oder spielen auf dem Boden mit ihren Attributen. Von ihnen aus lassen sich die Mütter und von diesen die Männer feststellen. Die ganze Verwandtschaft ist wohl nie dargestellt worden. Die reichsten Bilder geben die oben mit Zahlzeichen versehenen acht Männer, sieben Frauen und neun Kinder. Wie bei den Frauen reiche Bürgertracht und gemütliches Familientreiben herrscht, so sind die Männer kräftig und wechselreich, aber nicht typisch charakterisiert, nur Joseph und Emin (Ritter) sind stets kenntlich (Fig. 389). Die Denkmäler sind sehr zahlreich, es seien nur genannt: In



Fig. 389. Die hl. Sippe, Holz, Burgtonna.

[1]) E. SCHAUMKELL, der Kultus der hl. Anna am Ausgang des Ma., Freib. 1893. — SAMSON, Bilder u. Patronate der hl. Mutter A., Kunstfreund XIX. 69. Den Ausgangspunkt der Sippenbilder bildet die Vision der Beata Coleta Boilet (1380—1447), welcher 1408 die hl. Anna mit ihren drei Töchtern und deren Kindern erschien. MET bedeutet „einhalb weniger“, met-tercia ist gleich „drittehalb“.

[2]) Salome ist in der Schrift Frauenname, was Luther auch in den Tischreden anmerkt. Auf Kölner Bildern heisst er Salomas.

Köln vom „Meister der hl. Sippe“ (Museum) und von Anton Wonsam (Privatbes.), in Xanten von Meister Jodocus, in Oberwellach von Jan Scorel, in Nürnberg sechs Tafeln von Bernhard Strigel (Germ. Mus. 179—184, mit Versen), in Pferdingsleben b. Gotha, in Weilheim b. Esslingen Wandgemälde von T. S. 1499, dann Schnitzereien in Burgtonna (Gotha), Blankenhain (Weimar), Heilsberg, Langensalza bei Herm. Gutbier, Rabis b. Roda, S.-A., u. a. Der Erfurter Giesser Heinrich Ziegler benutzt häufig ein Glockenrelief dieses Gegenstandes. Seit etwa 1540 scheint das Interesse daran ganz erloschen.

f. Die heilige Familie kann als ein Ausschnitt aus der Sippe gelten mit stärkerer Betonung des Familienlebens und des Genres. So sitzen auf einem Nürnberger Gemälde des 15. Jh. Maria mit Spinnrocken und Elisabeth mit Weife auf einer Bank, während zwischen ihnen die beiden Knäblein spielen; Johannes d. T. wendet sich aber zu seiner Mutter zurück, mit dem Spruchband: sich in muter ihesus tot mier we. Andererseits ist mehr die Konzeption der Ruhe auf der Flucht befolgt. Maria sitzt mit dem Kind spielend in oder vor der Hütte, Joseph schaut beglückt zu oder macht sich im Hintergrund zu schaffen (Schongauers Bild in München), bei Dürer ist er auf dem Tische vor einem Krug Bier eingeschlafen (Federzeichnung in Basel). Volkstümlich ist sein Entwurf im Marienleben geworden: Maria spinnt neben der Wiege, Joseph zimmert, Engel lesen Späne zusammen und musizieren vor dem Kinde. Die Vorstellung ist im Barock nach allen Seiten ausgebaut worden.

7. Die Altväter und Propheten. Aus der Fülle der Gestalten des alten Testaments sind naturgemäss nur wenige zu festen und leicht erkennbaren Typen entwickelt worden. Zunächst die Voreltern, nackt und geschlechtslos oder die Scham mit Blattbüscheln (Wadel, Questel) bedeckend, obwohl das Schauspiel die Bekleidung vorschreibt. Eva hat als Attribut den Drachen oder Apfel. Beide eröffnen im Schauspiel wie in der Portalplastik die Reihe der Altväter. Als lebensgrosse Standfiguren hat sie zuerst der zweite Bamberger Meister an der Adamspforte des Doms gebildet, kleiner in Freiburg, Nürnberg (St. Lorenz), Würzburg (Marienkapelle) und öfter. Dann hat erst Dürer wieder das Paar als frohe Naturmenschen, Eva ungemein schalkhaft geschildert (Gem. in Madrid). Nach dem Sündenfall erscheinen beide in Felle oder kurze Röcke gekleidet, Adam mit Hacke, Eva mit Rocken; ähnlich die Söhne, Kain mit Lamm, Abel mit Garbe. — Noah mit langem Bart, Arche oder Traube, mit Lamm und Krückstock, vor sich den Opferstock (Trier, Liebfrauenportal). — Abraham, bis ins 13. Jh. gern als Krieger dargestellt (Wechselburg), sonst mit Messer und Knaben (Trier). — Moses mit Hörnern, facies cornuta nach Exod. 34, 29 (quod cornuta esset facies sua), die Gesetzestafeln haltend. — Aaron in Turban und Priesterkleid, langbärtig, mit Mannakrug (Exod. 16, 34) und blühendem Stab (Hebr. 9, 4 virga Aaron, quae fronduerat), so am Portal in Freiberg, später allgemein mit Rauchfass. — Josua in Rüstung, mit Szepter und Krone, Sonne und Mond neben oder hinter sich (Jos. 10, 12). — Gideon ebenfalls in Rüstung, Richt. 6—9. — Simson, jugendlicher Held mit langen Locken, vor sich einen Löwen, dem er den Rachen aufreisst (Richt. 14, 6), Bild der Tapferkeit am Clemensgrab in Bamberg, später kniet er auf dem Löwen, nach 1500 nackt. Auch mit den Toren von Gaza (Richt. 16, 3) oder mit Eselskinnbacken (Richt. 15, 15), in der profanen Kunst häufig als Brunnenfigur. — Hiob, nackt mit Lendenschurz, sitzt im Elend auf dem Mist, mit Scherben, seine Freunde als Musikanten. Wegen 19, 25 und 40, 20 wird er in die Prophetenreihe aufgenommen. — David, als Sängerkönig im besten Alter, mit Kronreif, Szepter, Harfe oder Hackbrett, in Psaltern oft zwischen seinen Sängern Asaph, Heman, Athan, Otte I, 270 (1. Chron. 15, 19) und Idithun (ebd. 16, 42) thronend, welche allerhand Instrumente tragen oder spielen (Fig. 390), auch mit ihnen im Tanz, oder als Hirtenknabe mit Schleuder und Schwert auf dem Haupt Goliaths stehend (so erst in der Renaissance), auch als Krieger mit Helm, Schild und Schwert. Manchmal sitzt als Zeichen der Inspiration ein Vogel auf seiner Schulter, oder ein Pelikan vor ihm im Nest (Ps. 107, 7 similis factus sum pellicano solitudinis).

Die Propheten. Wo irgend in Kunstvorstellungen eine Prophetenreihe auftritt, wird man nicht die Reihe des biblischen Kanons finden. Diese Männer interessierten nicht als Schriftsteller schlechthin, sondern einmal als Typen der

Apostel, dann durch ihre Weissagungen, soweit man sie im N. T. erfüllt sah. Daher hat man eine Zwölfzahl hergestellt, indem man die typologisch unbrauchbaren, wie Nahum, Habakuk, Sacharja, Maleachi u. a. ausschaltete und dafür andere prophetische Männer, wie Moses, Hiob, Elisa, Elias und David einsetzte. Je nach der Absicht variieren die Reihen und selbst die fraglichen Sprüche: Sie sind andere, wo es sich um messianische Weissagungen handelt, und andere, wenn es sich um Präfiguration des Credo handelt.



Fig. 390. David mit Sängern, Psalter Karls d. Kahlen.

Häufig sind die Verbindungen Jesaias wegen 11, 1 (egredietur virga de radice Jesse) und Sacharja 13, 1 (erit fons patens domni David) mit der Verkündigung, Jesaias wegen 7, 14 (virgo concipiet et pariet filium) und Micha 5, 2 (et in Bethlehem Ephrata) mit der Geburt, Jeremias wegen 31, 15 (fletus Rachel plorantis filios suos) mit dem Kindermord, Hosea wegen 11, 1 (ex Aegypto vocavi filium meum) mit der Flucht nach Ägypten oder wegen 13, 14 (o mors ero mors tua) mit dem Tode Christi. Eine Menge anderer Beziehungen ist in der Biblia pauperum hergestellt. Auf spätma. Altarwerken sind indes die assistierenden Propheten nur noch ornamental, ohne rechte Beziehung zu den neutestamentlichen Szenen und auch die Sprüche oft sinnlos aus Psalmen gewählt. Ebensowenig ist über Kleidung, Gesichtsbildung und Attribute Übereinstimmung erreicht. Im 13. Jh. fehlen noch alle Ansätze dazu, wie die beiden Reihen im Dom zu Bamberg zeigen. Im 15. Jh. trifft man oft Jäger-, Hirten- und Bauerntracht und charakteristische, aber durchaus profane Köpfe.

Elias mit Schwert (1. Kön. 18, 40), das erweckte Kind zur Seite (ebd. 17, 17), im feurigen Wagen (2. Kön. 2, 11), später mit Raben (1. Kön. 17, 6). — Elisa mit zweiköpfigem Adler (oder Taube 2. Kön. 2, 9 duplex spiritus tuus), oder Bär (ebd. 2, 24), oder Beil ohne Stiel (ebd. 6, 6). — Jesaias mit Säge oder wird zersägt, weil er nach jüdischer Sage (Hebr. 11, 37 secti sunt) auf der Flucht vor Manasse von einer Zeder erschlagen und mit dieser zersägt wurde.

— Jeremias in die Grube geworfen oder herausgezogen (Jer. 37), mit Stab oder Rute nach 1, 11 (virgam vigilantem video) oder Kessel nach 1, 13 (ollam succensam video). — Ezechiel mit einem verschlossenen Tore zwischen zwei Türmen nach 44, 2 (Porta haec clausa erit), auch mit den visionären Rädern oder Wagen (1, 15; 10, 2), mit Wage nach 45, 10 oder Schwert nach 5, 1. — Daniel, ein Jüngling in phrygischer Mütze, kniet betend zwischen Löwen (6, 16) oder hat einen vierfach gehörnten Widder neben sich (8, 8). — Hosea mit Frau, ein Kind säugend (uxor fornicationum, 1, 2) oder Knaben oder Mädchen (ebd. 4 u. 6), oder Dornbüschel (2, 6 sepiam viam tuam spinis). — Joel mit Löwen, der ihn zerrissen haben soll oder Füllhorn (nach 2, 19 mitto vobis frumentum etc.). — Amos als Hirt mit Fruchtkorb (8, 1 uncinus pomorum). — Abadja (Abdias) mit Wasserkrug und Broten, womit er 100 Propheten speiste (1. Kön. 18, 4), predigend gegen Berg und Burg oder mit Adlernest (wegen Vers 3 u. 4). — Jonas mit dem Walfisch (2, 1 piscis grandis) oder in der Kürbislaube (4, 6 praeparavit deus hederam). — Malachia mit Engel 3, 1. — Neben Sacharja der Tempelbau Esr. 5, 1. — Zephania mit Laterne nach 1, 12.

8. Die Apostel[1]) sind in altchristlicher Zeit als Lämmer, dann als bärtige Männer ziemlich gleichen Aussehens dargestellt, seit dem 13. Jh. aber mit Hilfe der Legende und der Liturgiker so charakterisiert worden, dass ihre Typen und Attribute bis auf kleine Schwankungen am Ausgang des Ma. feststanden. Sie fanden in Glasgemälden, als Standfiguren an den Schiffspfeilern und an Chorschranken, als Beisitzer im jüngsten Gericht und in Bildern des Glaubensbekenntnisses (s. d.) reichliche Verwendung. Ob die Bestimmung des Durandus (1, 3): Bücher für die Schriftsteller, Rollen für die, welche nichts Schriftliches hinterlassen haben, in der Kunst beachtet ist, scheint fraglich. Ihr Leben ist öfters in Wandgemälden und sonst ausführlich geschildert. Die Unsicherheit der Reihen erklärt sich zur Genüge daraus, dass wir im N. T. schon vier verschiedene Reihen haben:

Matth. 10, 2—4.	Marc. 3, 16—19.	Luc. 6, 14—16.	Act. 1, 13.
1. Simon Petrus	1. Simon Petrus	1. Simon Petrus	1. Petrus
2. Andreas	2. Jakobus major	2. Andreas	2. Johannes
3. Jacobus major	3. Johannes	3. Jacobus	3. Jakobus major
4. Johannes	4. Andreas	4. Johannes	4. Andreas
5. Philippus	5. Philippus	5. Philippus	5. Philippus
6. Bartholomäus	6. Bartholomäus	6. Bartholomäus	6. Thomas
7. Thomas	7. Matthäus	7. Matthäus	7. Bartholomäus
8. Matthäus telones	8. Thomas	8. Thomas	8. Matthäus
9. Jacobus minor	9. Jacobus minor	9. Jacobus minor	9. Jacobus minor
10. Lebbaeus	10. Thaddaeus	10. Simon Zelotes	10. Simon Zelotes
11. Simon v. Kana	11. Simon v. Kana	11. Judas Jacobi	11. Judas Jacobi
12. Judas Ischarioth	12. Judas Ischarioth	12. Judas Ischarioth	12. Matthias

Jedoch kommt an Kunstwerken, abgesehen vom Abendmahl, keine dieser Reihen vor, denn stets ist an zweiter Stelle Paulus eingeschoben und Judas Ischarioth oder Matthias oder Thaddäus weggelassen, während Lebbäus überhaupt nie genannt wird (s. o. Fig. 191 und 245).

I. Petrus, princeps apostolorum, claviger aetherius, untersetzte Gestalt, runder Kopf mit kurzem gekräuselten Bart, Glatze und Stirnlocke, Rock blau, Mantel weiss. Er hat nach Math. 16, 19 (tibi dabo claves regni coelorum) zwei Schlüssel, des Bindens und Lösens, oft nur einen, seltener drei in der Hand, und bis ins 13. Jh. gewöhnlich das Kreuz, das Zeichen seines Martyriums. Als

[1]) J. Ficker, Darst. der Apostel in der altchr. Kunst, Beitr. zur Kunstgesch. N. F. V. Lpz. 1887. — B. Eckl, die Apostel in der bild. Kunst, Org. f. chr. K. 1871 No. 5 — 1872 No. 2.

angenommener erster Bischof von Rom trägt er auch die dreifache Papstkrone. Die Legende berichtet von seinem Kampfe mit Simon Magus (Leg. aur. 368), seiner Flucht aus dem Kerker in Rom und der Begegnung mit dem Herrn (domine quo vadis) und der Kreuzigung, wobei aber der Kopf zur Erde, die Füsse gen Himmel gerichtet waren (caput meum in terram debet ostendere et pedes ad coelum), so in Glasgemälden zu St. Marien in Lübeck. Vorher hatte man ihm „eine Platte geschoren, wie einem Narren", daher die Tonsur. 29. Juni.

II. Paulus, sehr im Gegensatz zu seiner eigenen Schilderung, eine majestätische Figur mit langfliessendem, braunem Bart, hoher Stirn, Adlernase, Schwert und Buch, welche auf sein Lehramt und seine Hinrichtung gehen (Mucro furor Pauli, liber est conversio Sauli, ganz einfältig Durandus I. 3). Die Legende erzählt rührend den Abschied der beiden grossen Apostel. Eine Frau Plantilla leiht Paulus ihren Schleier, sich die Augen zu verbinden, und empfängt ihn nach seinem Tode von ihm mit Blut gefüllt zurück. Als ihm der Henker das Haupt abschlug, hüpfte es dreimal auf den Boden und es entsprangen drei Quellen (tre fontane, Kloster bei Rom). Der Kopf wurde in eine Grube geworfen, von einem Hirten gefunden und zu Füssen des inzwischen aufgebahrten Leichnams gelegt, worauf er sich selbst an den Hals hinbewegt. Die Legende von Holbein d. Ä. in Augsburg gemalt. 29. Juni.

III. Andreas, Bruder des Petrus, mitissimus sanctorum, allgemein nur langbärtig, während Joh. Beleth ihn beschreibt: niger fuit colore, barba prolixa, statura mediocri und mit Kreuz, das später Y-förmig und dann fast ausnahmslos ×-förmig wird (Schrägbalkenkreuz). Er predigte in Scythien, Kappadocien, Bithynien (Russland, wo er Landesheiliger ist) und starb in Patras. Nach Leg. aur. 12 rettete er den geblendeten Matthäus aus dem Gefängnis in Margundia, einen gläubigen Jüngling aus einem brennenden Hause, das dessen Eltern angezündet, eine kreissende Frau in der Geburtsstunde, einen Greis aus den Armen einer Hure, einen Jüngling aus der Verführung und Rache seiner Mutter, macht 40 Schiffbrüchige lebendig (oder: drizech mensche, die in der mere ertrunchen waren, hiez uf sten, Predigt von Sand Andreas Hoffmann Fundgruben II. 115), enthüllt dem Prokunsul Aegeas das fünffache Mysterium des Kreuzes und wird von diesem gekreuzigt (in ipsam quam laudasti crucem faciam te suspendi), „da lebet er an zwen tage und lerte ab dem cruce" vor 20000 Menschen. 30. November.

IV. Jakobus der Ältere, lux et decus Hispaniae, dem Ma. fast nur als St. Jago de Compostella bekannt und in der Tracht der Kompostellapilger, mit Mantel, Stab, Tasche, Schuhen an den Füssen, wenn alle anderen Apostel barfuss sind, Pilgerhut, daran Muschel, Medaillen und gekreuzte Wanderstäbe befestigt sind. Leg. aur. 422. Nach der Himmelfahrt predigt er in Spanien, vermag aber nur eine Seele zu bekehren; nach Judäa zurückgekehrt, überwindet und tauft er den Zauberer Hermogenes und wird (primus apostolorum martirio laureatus) von Herodes enthauptet, Act. 12, 2. Sein Leichnam, nach Joppe gebracht, schwimmt in einem Marmorsarg nach Spanien und schliesst sich selbst in einen Stein, der von den wilden Ochsen der Königin sanft in ihren Palast, nach dem maurischen Einfall aber nach Compostella gebracht wird. Nachdem er 939 dem König Ramirez in der Schlacht auf weissem Ross vom Himmel reitend Hilfe gebracht, erscheint er noch 37 mal als militärischer Patron der Hidalgos. Seine Verehrung dehnt sich über ganz Spanien und Wallfahrer strömen aus ganz Europa zusammen. Seine Wunder sind unzählig, am bekanntesten die gebratenen Hühner, die auf dem Tisch des Richters wieder lebendig werden und gackern. S. den Metallschnitt von 1460 mit 15 Szenen, Koll. Weig. I. No. 49. Volkslied bei Uhland I. 2. No. 302 u. 303. Auf Wandgemälden in Niedermendig, Linz 13. Jh. und Mölln 14. Jh. krönt er die zu ihm eilenden Pilger. 25. Juli.

V. Johannes, Bruder des vorigen, meist jugendlich, bartlos, mit langen blonden Locken, einen Kelch segnend, aus dem sich eine Giftschlange windet. Leg. aur. 56. Nach der Apostelteilung predigt er in Asien (Ephesus). Der Statthalter schickt ihn gefangen nach Rom, wo ihn Domitian ante portam latinam in einen Kessel siedenden Öls (in dolium ferventis olei) werfen liess. Unverletzt wird er nach Patmos verbannt, kehrt dann nach Ephesus zurück, tauft und erweckt des Statthalters Weib Drusiana vom Tod. Als der Cyniker Kroton drei reiche Jünglinge bewegt hatte, ihre Schätze ins Feuer zu werfen, stellt sie Johannes wieder her, um sie Armen zu schenken. Er stürzt den Tempel der Diana und bekehrt den Oberpriester Aristodemus durch den unschädlichen

Trank eines Giftbechers, an dem schon zwei Sklaven gestorben waren. Er rettet den zum Räuber gewordenen schönen Jüngling, mahnt die Gläubigen zuletzt: filioli diligite alterutrum und bestattet sich selbst in einer Grube, die wunderbar mit Manna „wie feines Mehl" zugedeckt wird. Das Ölwunder Koll. Weig. I. No. 73, Taufe der Drusiana II. No. 253. Die ganze Legende von Burgkmayer in Augsburg. 27. Dez.

Als besonderes Andachtsbild ist weit verbreitet „Johannes auf Patmos", in reicher Landschaft sitzend, Schreibgerät vor sich, das Gesicht zum Himmel erhoben, wo Maria mit Kind in der Glorie erscheint (Apoc. 12, 1). Zahlreiche Kupferstiche und Miniaturen. Das Attribut des Adlers bezeichnet ihn als Evangelisten wegen seiner hochfliegenden Gedanken und erhabenen Kontemplation, s. d. Erzählung Leg. aur. 61. Über die Johannisminne am 27. Dezember vergl. oben S. 325.

VI. Philippus, bartlos, jung oder bejahrt, später auch bärtig, entweder mit dünnem Kreuzstab oder T-Kreuz. Leg. aur. 65. Er predigt in Syrien oder Scythien 20 Jahr, soll vor einer Marsstatue opfern, unter der ein Drache hervorkommt. Durch ein vorgehaltenes Kreuz barst dieser mit solchem Gestank, dass viele starben, auch der Sohn des Priesters. Ph. macht sie lebendig und gläubig, der erzürnte Priester lässt ihn kreuzigen. Oder Ph. gelangt nach Hierapolis, vernichtet die Ebioniten, setzt Bischöfe ein und wird von den Heiden ad instar magistri sui quam praedicabat gekreuzigt. 1. Mai.

VII. Bartholomäus, runder Kopf mit kurzem, schwarzem Kraushaar und Bart, Messer und seiner eigenen Haut. Er kommt nach Indien, wo er nach Leg. aur. 123 einen Tempel voll Kranker findet, denen der Gott nicht helfen kann. Ein anderer Götze gibt als Grund die Anwesenheit des Apostels an und eine Beschreibung desselben: capilli eius crispi et nigri, caro candida, oculi grandes, nares aequales et directae, barba prolixa habens paucos canos, statura aequalis, collobio albo elevato purpura vestitur, induitur pallio albo, quod per singulos angulos gemmas habet purpureas. Obwohl er nun des Königs Tochter heilt, die Götzen stürzt und viele Wunder tut, lässt ihn der König binden und lebendig die Haut abziehen (vivum excoriari mandavit). Im Fronleichnamspiel stellt er sich vor: Ich bins, Bartholomeus, dem von dem houbete biz uf den fuz dye hut wart abgeschunden und jemmerlich um mich gewunden. Daher Patron der Gerber und Lederer und selbst oft mit Schuhen bekleidet. 24. August.

VIII. Thomas, jung, bartlos oder mit kurzem runden Bart, braunen, wirren Haaren und Tonsur, mit Lanze, seltener mit Winkelmass, der ungläubige Jünger, Joh. 20, 24—29, dann Apostel der Indier. Leg. aur. 33. Der König Gandoforus nimmt ihn zum Baumeister an, er verteilt aber das Baugeld unter die Armen und wird eingekerkert. Als ein Bruder des Königs stirbt und einen glänzenden Palast im Himmel sieht, sagt ihm ein Engel: hoc est palatium, quod Thomas fratri tuo exstruxerat. Befreit, missioniert er unter Frauen, wird über glühende Eisenplatten geführt, in den Ofen geworfen, zuletzt vor Götzen, die auf s. Gebot wie Wachs schmolzen, mit dem Schwert oder mit Lanzen durchbohrt. Patron der Zimmerer und Architekten. 21. Dez.

IX. Jakobus der Jüngere (iustus), im Gesicht dem Herrn ähnlich (Jesu simillimus facie), mit Walkerbaum, der als Keule oder Geigenbogen weitergebildet wird. Leg. aur. 67. Er war erster Bischof von Jerusalem, wo er auch die erste Messe feierte. Nach Pauli Gefangennahme führen ihn die Pharisäer auf die Tempelzinne, stossen ihn herab, das Volk steinigt ihn, und da er noch für seine Mörder betet, ergreift einer einen Walkerbaum (perticam fullonis) und schlägt ihm den Kopf ein. 1. Mai.

X. Matthäus der Zöllner als Greis mit Schwert (oder Hellebarde) und Beutel. Er kämpft in Äthiopien mit zwei Zauberern und Drachen, bekehrt die Königin Kantatrice, den König Egesippus, wird aber von dessen Nachfolger Hirtacus, neben dem Altare stehend und betend rücklings mit dem Schwerte (misso a tergo gladio) durchbohrt. 21. Sept.

XI. Simon von Kana mit der Säge und (s. Bruder) Judas Thaddäus mit der Keule, beide bejahrt, teils Söhne des Alphäus genannt, teils Hirten von Bethlehem. Sie wirken zusammen in Persien und bestehen Kämpfe mit Zauberern, Götzen und Priestern, bekehren fast das ganze Volk, werden aber in einer Stadt zusammen erschlagen. 19. April, 19. Juni.

XII. Matthias, an Stelle Judas', Act. 1, 26, gewählt, ein Greis in langen weissen Haaren und Bart mit Beil. Leg. aur. 45. Er wurde gesteinigt und mit Beil erschlagen (securi more romano percutitur), die Steine zum Zeugnis mit ihm begraben. Sein Körper gelangte nach Rom und dann nach Trier. 24. Febr.

XIII. Judas Ischarioth (W. PORTE, J. I. in der bild. Kunst. Diss., Berl. 1883, W. CREIZENAGH, J. I. in Legende u. Sage des Ma. in Paul u. Braune, Beiträge II. 1883). In der älteren Kunst ist Judas nicht besonders charakterisiert, nur beim Abendmahl kleiner und von den anderen Aposteln isoliert; hält einen Beutel, ein Teufelchen in Vogelgestalt fliegt ihm in den Mund (Passionsspiel: Jetz sol Judas ein swartzen vogel by den füssen in daz mull nemen, daz es flocke). Im 15. Jh. wird die äussere Isolierung aufgegeben, aber eine innere eingeführt, indem er mit jüdischen, gemeinen Zügen als herzloser und schadenfroher Geizhals, geradezu mit Diebesgesicht, wie von Holbein d. Ä. dargestellt wird. In der Renaissance und später herrscht der von Lionardo geschaffene Typ.

Die Legende (Leg. aur. unter Matth. cap. 45) hat alles Grausige, das Jugendleben Mosis und das Geschick des Ödipus auf ihn gehäuft. Seine Eltern, durch einen Traum gewarnt, setzen ihn in einer Fistula aus, eine Königin v. Skarioth findet ihn und erzieht ihn, er erschlägt seinen Stiefbruder und dann im Dienst des Pilatus seinen Vater, heiratet seine Mutter, flieht, von ihr aufgeklärt, in Reue zum Herrn. Sein Verrat wird, wie in der Schrift, durch Geiz motiviert. Die kurze Andeutung seines Todes (Mt. 27, 5 abiens laqueo se suspendit, Act. 1, 18 et suspensus crepuit medius) wird im Schauspiel weiter ausgemalt (FRONING II. 281): Beltzebock zieht ihn am Strick an den Galgen und setzt sich hinter ihn. „Judas sol ein swartzen vogel und etwas tärmen vor im busen han, den sol im Belczebug uff rissen, daz es ussher vall, dan farent sy beyd zur hell.“ Bildliche Darstellungen sind wohl erst im Gefolge der französischen Plastik in die deutsche Kunst eingedrungen. Wir finden die Szene an einem Türbogenfeld des Münsters zu Strassburg, wo Judas, völlig bekleidet, an einem Baume hängt, an dem ein Widder emporklettert, und ebenso zu Freiburg, wo schon recht brutal die hängenden Eingeweide erscheinen, während darüber zwei Teufel die enteilte Seele durchbohren (Fig. 391).


Fig. 391. Ende des Judas, Freiburg.

Der Apostel Teilung (divisio app., Zwölfbotentag, 15. Juli) wird auf Altarwerken so dargestellt, dass sie zu zwei und zwei in einer Landschaft verteilt, reisefertig voneinander Abschied nehmen und nach allen Richtungen auseinandergehen.

9. Die Evangelisten. Th. SCHERRMANN, Darst. u. Symbole der Evang. in der altchr. Zeit, Arch. f. chr. K. 1902. 73.

Auf einem Sarkophagdeckel aus Spoleto sitzt Christus mit vier bis auf einen Schurz nackten Ruderern im Schiff, welche inschriftlich als Evangelisten bezeichnet sind. Diese glückliche Konzeption ist nicht weiter verfolgt. Die Evangelisten erscheinen vielmehr als Greise mit Büchern, im Cod. Ross. Markus unter einer Halle schreibend, von Frau Weisheit inspiriert, in St. Vitale mit Codex auf dem Schoss, Schreibtisch mit Tintenfass und Feder neben sich, über ihnen die Symbole. So sind sie in die karolingische Kunst übernommen worden, auch ohne ihre Symbole, an Pulten schreibend im Evangeliar Karls d. Gr. in Wien, mit Rolle, Tafel, Büchlein und Federmesser auf der Tutilotafel (zwei sind jugendlich) und im Evangeliar Heinrichs III. (Upsala), Markus verzückt die Arme emporwerfend in einem Bamberger Evangeliar in München, als Standfiguren mit Bändern, über sich die Symbole an der Galluspforte in Basel. Die Vereinigung von Menschenleib und Symbolkopf dürfte in Deutschland nicht nachweisbar sein, auch nicht das Reiten

oder Stehen auf den vier Kirchenlehrern. Wo nicht die Symbole selbst für sie eintreten, sind diese zu Häupten, zur Seite, zu Füssen (Fig. 392) oder, wie an einem Werk in Blutenburg, in den Armen der Schreibenden angeordnet. In bezug auf Kopfbildung waren Matthäus und Johannes schon als Apostel durchgegebildet. Markus ist dann offenbar nach seinem Meister Petrus, mit kurzem krausen Haar und Bart, Lukas unbärtig, jugendlich, meist mit Kappe dargestellt worden.

Nach griechischer Überlieferung war Lukas nicht nur Maler des Herrn, sondern auch der Madonna. Wir finden ihn in byzantinischen Miniaturen vor der Staffelei sitzend emsig an einem Tafelbild Marias malen, den Farbekasten neben sich auf einem Bänkchen. Die Auffassung haben



Fig. 392. Die Evangelisten, Holz, Lütgendortmund.

sich die deutschen Maler der Spätgotik angeeignet. Auf einer Tafel Wohlgemuts (Germ. Mus. 109) malt Lukas nach einem Modell, einem Mädchen mit Kind, das im Nebenzimmer vor dem Kamin sitzt. In dem Holzschnitt des hortulus animae v. 1515 erscheint dann poetischer die Madonna in Wolken über der Staffelei.

10. Die vier Kirchenlehrer, Gregor (Papst), Hieronymus (Kardinal), Ambrosius (Erzbischof), Augustin (Bischof), von P. Bonifaz VIII. 1295 als quatuor doctores et columnae ecclesiae latinae anerkannt, werden als Träger der kirchlichen Lehrweisheit in naher Verbindung und Analogie mit den Evangelisten, vereinzelt geradezu mit deren Symbolen (Gewölbmalereien in Partenheim) dargestellt. Ihr Platz ist an Kanzeln und Taufsteinen, besonders in den Staffeln der Altarschreine und in der Rolle von Vermittlern in dogmatischen Vorstellungen (Hostienmühle und Kelter).

I. Gregor d. Gr., † 604, als Papst stets in voller Pontifikaltracht, eine Taube auf seiner Schulter, die Tiara auf dem Haupt und das dreifache Papstkreuz in der Hand. 12. März.

II. Hieronymus, 340—430, als Übersetzer und Asket gefeiert, Presbyter, doch von der Kirche später zum Kardinal erhoben, Patron der theologischen Studien, mit Löwen. Er selbst

schildert in seinen Briefen sein Büsserleben in Arabien und die Gewissenspein, die ihm seine Vorliebe für Plato und Cicero machte. Daher wird er als Büsser in dürftigem Gewand und verwildertem Bart vor einem Kruzifix dargestellt, sich mit einem Stein die offene Brust schlagend (Koll. Weig. I. No. 156 u. 168). Weit häufiger ist die ziemlich spät auftretende Sage vom Löwen benutzt, vielleicht gar aus Bildern abgeleitet, wo der Löwe Symbol der Wüste oder des Versuchers war. Der Löwe kam angeblich mit einem Dorn in der Tatze in die Zelle des Heiligen, wurde von diesem geheilt und als Wächter eines Lammes angestellt. Als Kaufleute es mitnehmen, wird er in einem Lammfell ihnen nachgeschickt und treibt sie in das Kloster zurück. Auf Denkmälern sehen wir H. stehend oder sitzend in seiner Zelle, den Löwen mit einem Nagel im Fuss an ihm hinaufspringend. Die grossen Meister haben ein anziehendes Stilleben daraus geschaffen (Dürers „Hieronymus im Gehäuse", Kranachs „Kardinal Albrecht"). Seine Legende deutsch 1484 durch Barthel Gothan in Lübeck gedruckt und auf Glasgemälden in St. Marien das. 20. Sept.

III. Ambrosius, 340—395, als Erzbischof mit Bienenkorb zur Seite, oft eine Geissel in der Hand. In Trier geboren, soll dem Kinde, wie einst dem Plato, ein Bienenschwarm in den Mund geflogen sein. 375 wurde er noch ungetauft auf eines Kindes Stimme zum Bischof von Mailand gewählt, wehrte Theodosius d. Gr. nach dem Blutbad von Thessalonich den Eintritt in die Kirche, bis er Busse getan, daher die Geissel. Vater des lateinischen Kirchengesanges (Te deum laudamus). 5. April.

IV. Augustin, 353—430, Bischof von Hippo, mit einem Herz, das von ein oder zwei Pfeilen durchbohrt ist nach seinem eigenen Bilde (Confess. IX. 2 chor charitate divina sagittatum), manchmal mit seiner Mutter Monica oder mit dem Engel, der das Meer ausschöpfen will. 15. Mai.

11. Philosophen und Sibyllen.

Dem Ma. war es in seinem naiv universalen Sinne leicht, die Personen der antiken Welt, in denen man Strahlen wahrer Gotteserkenntnis und hoher Lebensweisheit suchte und fand, in den Vorhof des Heiligtums aufzunehmen. Zunächst von den Philosophen die sog. sieben Weisen Griechenlands.

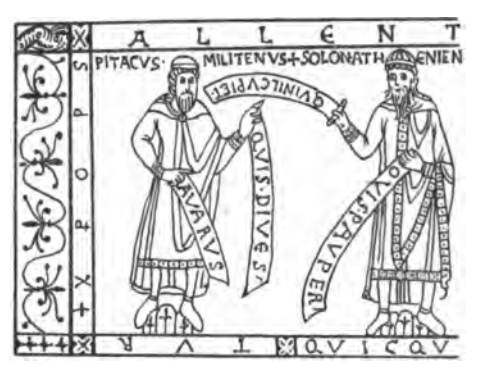


Fig. 393. Die Philosophen in Helmstedt.

Sie finden sich in Deutschland nur ein einziges Mal, im Fussboden der Ludgerikapelle in Helmstädt in Gips eingeritzt (Fig. 393), Anf. 13. Jh., bärtige Gestalten in profaner Tracht (kurzer Rock, Mantel, Kappe), jeder mit zwei Spruchbändern, worauf ihre Sätze nach einem Gedicht — angeblich des Ausacius — in Form von Frage und Antwort geschrieben sind.

Pitacus Militenus:	Quis dives? — Qui nil cupiet.		
Solon Atheniensis:	Quis pauper? — Avarus.		
Bias Prieneus:	Que dos matronis maxima? Que casta est?	Periander Corinthius:	Vita pudica. De qua mentiri fama veretur.
Tales Milesius:	Quod prudentis opus?		Cum possit, nolle nocere.
Cleobulos Lindius:	Quid stulti proprium? Pernicies homini que maxima?	Chilo Spartanus:	Velle et non posse nocere Solus homo alter.

Im Chorgestühl des Münsters zu Ulm von Jörg Syrlin 1473 sind im Gegenüber zu Propheten und Sibyllen dargestellt: Secundus, Quintilian, Seneca, Ptolemäus, Terentius, Cicero und Pythagoras, auf einer rom. Bronzeschüssel aus Westfalen: Priscianus, Tullius (Cicero), Aristoteles, Boetius, Pythagoras und Euclid mit Schrift.

Von allen Sehern jedoch, „die an die Tür der Wahrheit klopften", genoss Virgil ein un-

bestrittenes Ansehen[1]), da man ihn ganz allgemein nach einer Stelle der vierten Ekloge (Iam redit et virgo, en nova progenies coelo dimittitur alto) als Prophet der Geburt Christi ansah und vom 9. Jh. an mit der Magd Sibylla und Herrn Nebuchodonossor den Propheten nachfolgen liess (sowohl bei Dogmatikern wie Agnellus v. Ravenna und Christian Druthmar v. Corbie, als auch im Gedicht „die Erlösung“ [13. Jh.] und im Weihnachtsspiel des 11. Jh. [Maro, vates gentilium, da Christo testimonium] und dann öfter). Es ist deshalb durchaus wahrscheinlich, dass er in der Gesellschaft der Propheten an Portalen auftritt, wie in Freiberg (rechte Seite: Virgil, David, Elisabeth, Aaron). Auf einem westfälischen Tafelgemälde um 1400 in Berlin, Maria auf Stufen mit 12 Löwen, steht links Albumasar, rechts Virgil mit den Versen:

Ultima Cumei jam venit carminis aetas
Magnus ab aeterno saeclorum nascitur ordo;

darunter zwei Sibyllen. Und im Kloster von St. Godehard in Hildesheim liess Abt Heinr. Pfeffersack († 1404) alle heidnischen und biblischen Weissagungen malen, erstere durch Philosophen, Astrologen, Sibyllen und Virgil vorgetragen.

Endlich die Sibylle galt schon bei Tertullian als veri vera vates und im „Dies irae“ wird sie gleich neben David genannt (teste David cum Sibylla), denn man kennt zunächst nur eine Cimmeria oder Tiburtina, welche (nach Gottfried v. Viterbo und Leg aur.) von Augustus befragt, ob er sich göttliche Ehren dürfe erweisen lassen, antwortete: Vom Himmel wird der König kommen, der es in Ewigkeit sein wird. Sogleich öffnete sich der Himmel und es erschien eine herrliche Jungfrau mit einem Knaben auf dem Arme, von dem die Sibylle sagt: hic puer maior te est et ideo ipsum adora[2]). Diese Vision ist nun doch erst im 15. Jh., und zwar am Niederrhein häufiger auf Tafelbildern dargestellt worden, wobei die Sibylle in modisch reicher Tracht mit Flügelhaube (Fig. 394) den knienden Kaiser, der Szepter und Krone vor sich auf den Boden gelegt hat, auf die himmlische Erscheinung hinweist (van Eycks verlorenes Altarbild aus Ypern, Rogiers aus Middelburg in Berlin, Diericks im Museum in Frankfurt, zweimal in Kalkar, in Xanten, am Triumphbogen in Siersdorf, Lucas v. Leyden in Wien), öfters im Gegenüber zu den hl. Dreikönigen. Im speculum humanae salvationis von 1324 und in den Drucken sitzen beide sich gegenüber auf einer Bank. Daneben geht nun die Überlieferung von mehreren, weder nach Zahl noch Namen feststehenden Sibyllen; nach Varro sind es 10, Persica, Libyca, Delphica, Cimmeria, Erythraea, Samia, Cumana, Hellespontica, Phrygia und Tiburtina. Im deutschen Volksbuch[3]) sind noch zwei hinzugekommen, Europea und Agrippa, als dreizehnte die Königin Nichaula. Abgesehen von profanen Cyklen (Goslar), lassen sich nur die neun Sibyllen am Ulmer Chorgestühl, zwei am Rücken des Kreuzaltars von 1468, sieben an den Vorderwänden der Längsstühle von 1469—74 in Brustbildern anführen: Delphica, Libica, Tiburtina, Ellespontica, Cumana, Cimeria und Frigia, die Cimeria Octaviano deum de virgine nasciturum indicans: Iam nova progenies celo dimittitur alto. Am Gestühl in Merseburg ist nur sie allein mit Augustus in der oben bezeichneten Weise dargestellt.


Fig. 394. Sibylle vom Bordesholmer Altar.

---

[1]) F. PIPER, Virgilius als Theolog u. Prophet des Heidentums in d. Kirche, Ev. Kalender 1862, 17—82. — COMPARETTI, Virgilio nel medio evo 2. A., Fir. 1896, deutsch v. DITSCHKE, Lpz. 1875. — ZAPPERT, Virgils Fortleben im Ma., SAW. 1851.

[2]) Leg. aur. 44. PIPER, Mythologie I. 472—508. — BARBIER DE MONTAULT, Iconographie des Sibylles, Arras 1874. — G. MÜLLER-GROTE, die Malereien im Rathause zu Goslar, Berl. 1892.

[3]) Zwölf Sibyllen Weissagungen vil wunderbarer Zukunft von Anfang bis zu end der welt besagende, Frankf. 1531. — GALLAEUS, Dissert. de Sibyllis earumque oraculis cum fig. aeneis, 1688.

IV. Die typischen Bilder.

Typische Vorstellungen sind schon der altchristlichen Kunst fast von den Anfängen an geläufig, ja gewisse Geheimnisse, wie Tod, Auferstehung und Himmelfahrt, pflegte sie fast ausschliesslich durch die alttestamentlichen Vorbilder auszusprechen. Daher ist die Opferung Isaaks als Typ der Kreuzigung, Jonas, vom Walfisch verschlungen und wieder ausgespien, als Vorbild von Grablegung und Auferstehung, die Himmelfahrt Eliä als Typus der Himmelfahrt Christi für alle Zeiten feststehend geblieben. Ähnlich werden die Arche Noah für die Kirche, Hiob, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen für Geduld im Leiden und Rettung aus Gefahren, die Auferweckung des Lazarus für Unsterblichkeit und Auferstehung gesetzt. Wichtig durch seine praefigurationes ist z. B. das Heidelberger Passionsspiel (ed. Milchsack, Stuttg. 1880), worin einander gegenübergestellt werden: Elieser und Rebecka — Christus mit der Samariterin am Brunnen; Naeman und Elisa — die zehn Aussätzigen; Susanna — die Ehebrecherin vor Christo; Elias erweckt den Sohn der Witwe — Auferweckung des Lazarus; Davids Einzug nach Besiegung des Goliath — Einzug Christi; Verkauf Josephs — Verrat des Judas; Gastmahl Ahasvers (Esth. 1) — Abendmahl; Simson und Delila — Gefangennahme; Leiden Hiobs — Geisselung; Verspottung Elisä — Verspottung und Dornenkrönung; Abrahams Opfer — Kreuztragung; die eherne Schlange — Kreuzigung; Jonas im Fischbauch — Grablegung. Nachdem diese Ansätze durch Exegeten und Dichter nach allen Seiten erweitert worden, sah sich die Kunst einer schier endlosen Aufgabe gegenüber. Galt es doch, das alte Testament in seinen Hauptereignissen und Personen in das neue systematisch hineinzuarbeiten. Natürlich haben alle diese Reihen einen starken Beigeschmack von Gelehrsamkeit, und eigentlich volkstümlich ist nur ein verschwindend kleiner Teil der Typen geworden.

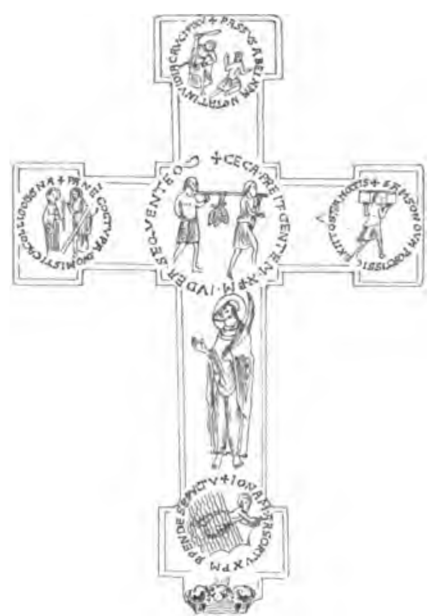
So zeigt gleich das erste grosse typologische Werk, der Verduner Altar von 1181 zu Klosterneuburg[1]) eine gekünstelte Systematik, indem der neutestamentliche Vorgang (sub gracia) vorgebildet erscheint durch Ereignisse vor dem Gesetz (ante legem) und unter dem Gesetz (sub lege). Die Vergleichspunkte sind, doch nicht immer ganz zutreffend, in leonischen Hexametern ausgedrückt:

ante legem	sub gracia	sub lege
1. Annunciatio Isaac (Gen. 18, 2—5)	Annunciatio Domini	Annunciatio Samson (Jud. 13, 3—5)
2. Nativitas Isaac (Gen. 21, 1—3)	Nativitas Domini	Nativitas Samson (Jud. 13, 24)
3. Circumcisio Isaac (Gen. 21, 3, 4)	Circumcisio Domini	Circumcisio Samson (Jud. 13, 24)
4. Abraham Melchisedek (Gen. 14, 17—20)	Tres magi cum donis	Regina Saba (I. Reg. 10, 10)
5. Mare rubrum (Exod 13, 22)	Baptismus Christi	Mare super boves (I. Reg. 7, 23)
6. Moyses it in Egyptum (Exod 4, 20)	Dies palmarum	Agnus pascalis (Exod 12, 3)
7. Rex Melchisedek (Gen. 14, 18)	Cena domini	Manna in urna aurea (Exod 16, 33)
8. Occisio Abel (Gen. 4, 8)	Judas osculator	Occisio Abner (II. Sam. 3, 27)
9. Oblatio Isaac (Gen. 22, 12)	Passio domini	Botrus in vecte (Num. 13, 24)
10. Eva tulit de fructu (Gen. 3, 6)	Depositio Christi	Depositio regis Jericho (Ai. Jos. 8, 29)
11. Joseph in lacu (Gen. 37, 24)	Sepulcrum Domini	Jonas in ventre ceti (Jon. 2, 1)
12. Percussio Egypti (Würgengel Exod. 12, 13)	Descensus ad inferum	Samson cum leone (Jud. 14, 6)

[1]) Camesina u. Heider, der grosse Altaraufsatz im Stifte zu Klosterneuburg, Wien 1860.

13. Benedictiones Jacob (Gen. 49, 9)	Agnus pascalis (Auferst.)	Samson fert portas (Jud. 16, 3)
14. Translatio Enoch (Gen. 5, 24)	Ascensio Domini	Helias in curru igneo (II. Reg. II, 9)
15. Arca Noe (Gen. 8, 10, 11)	Adventus spiritus sancti	Mons Sinay (Num. 19, 16)

Man sieht, dass hier die altgeläufigen Typen benutzt, dem System zuliebe manchmal umgestellt, die neuen Beispiele aber ziemlich äusserlich hergeholt sind, wie das Abnehmen der Frucht vom Baum und des Leichnams vom Kreuz oder bei No. 9, wo die Weintraube Christus und der Stecken das Kreuz bedeuten soll. Bei 13 sitzt Jakob vor zwei schlafenden Löwen, um sie mit einem Stabe zu erwecken (Juda . . . quasi leaena, quis suscitabit eum?) und demnach ist auch bei Simson nicht an das Zertrümmern der Tore, sondern das Aufstehen um Mitternacht (dormivit usque ad medium noctis) gedacht. Bei 6 sind in der Not zwei Typen ante legem gewählt.


Fig. 395. Vortragekreuz in Diestedde.

Als weitere Typen sind etwa noch zu nennen: Der Ölkrug der Witwe (I. Reg. 17, 12) und Elias Speisung mit 20 Broten (II. Reg. 4, 42) und das Brotwunder, die drei Engel bei Abraham und das Abendmahl, Elias vor Ahab, Daniel vor Nebukadnezar und Christus vor Pilatus, Ahitophel (2. Sam. 17, 23), Absalom (2. Sam. 18, 9) und der Selbstmord des Judas; Jakob segnet mit gekreuzten Armen die Söhne Josephs (Gen. 48, 14), das signum Tau (Exod. 12, 13, Zeichen des Blutes Hesek. 6, 9), die kreuz- oder T-förmig gehaltenen duo ligna in den Händen der Witwe von Sarepta (I. Reg. 17, 12) und das Kreuz Christi; die erhöhte eherne Schlange und die Kreuzigung, das Quellwunder Mosis (Exod. 17, 6) und das Blut Christi, die Himmelsleiter Jakobs und die Himmelfahrt. Als Beleg der Christustypen diene ein Vortragekreuz in Diestedde (Westf., Fig. 395), auf dessen Rückseite drei Szenen auf den Tod und zwei auf die Auferstehung des Herrn hinweisen, durch leoninische Verse erklärt:

1. der Brudermord: Passus Abel Christum notat invidia cruzifixum.
2. die Witwe v. Sarepta: Panem coctura duo mistica colligo ligna.
3. Josua u. Kaleb: Ceca preit gentem Christum Judea sequentem.
4. Simson mit den Toren von Gaza: Samson cum portis sic exiit ostia mortis.
5. Jonas: Jonam absortum Christum perpende sepultum.

Neben den biblischen drangen vereinzelte Typen aus der antiken Sage und Geschichte ein, in altchristlicher Zeit Orpheus unter wilden Tieren singend für Christus, im Ma. Trajan und die Witwe für die Stellvertretung Christi (Wandgemälde der Barbarakirche in Kuttenberg), Codrus für das Selbstopfer des Herrn, massenweise aber die realen Vorbilder aus dem Physiologus genommen, der Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute nährt, für die Stellvertretung Jesu, der Löwe, welcher durch sein Gebrüll sein Junges erweckt, für die Auferstehung u. s. f. Wie bemerkt, ist diese Bereicherung in der Concordantia caritatis des Ulrich v. Lilienfeld ebenfalls in ein System gebracht und mit der biblischen vereinigt. Das Schema wird an einem Beispiele klar:

In octava epiphaniae

David: Deus maiestatis intonuit — Ezechielis: Tota splendebat a maiestate eius

Taufe Christi im Jordan

Canticorum: Puteus aquarum viventium — Levitici: In hac die expiatio erit vera

---

Germanum lavit Moyses et pontificavit	Undas fundebat prophetam cum faciebat
MOYSES AARON	Heliseus Helias
(Moses giesst ein Gefäss mit Wasser über Aarons Kopf)	(Elias giesst Wasser über die Hände Elisas)
Cervus aquas summit frigidas viresque resummit CERVI	Sic aquilam senem fons mutat in iuvenem AQVILA
(Zwei Hirsche, einer aus einer Quelle trinkend, der andere eine Schlange im Mund haltend)	(Zwei Adler, der eine in eine Quelle niedertauchend, der andere zur Sonne auffliegend)

Die Typologie wirkt noch in der ersten Blütezeit evangelischer Bildnerei nach. An den Emporen der Kirche in Freudenstadt von 1599 finden sich 28 Patriarchen und Propheten und 26 Stuckreliefs in folgender Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Szenen: 1. Schöpfung der Tiere — 2. Verkündigung; 3. Sündenfall — 4. Geburt Christi; 5. Sintflut — 6. Jonas; 7. Beschneidung — 8. Taufe Christi; 9. Passah — 10. Abendmahl; 11. Jakobs Kampf mit dem Engel — 12. Christus in Gethsemane; 13. die eherne Schlange — 14. Christus am Kreuz; 15. Jonas — 16. Auferstehung; 17. Eliä Himmelfahrt — 18. Christi Himmelfahrt; 19. Moses auf dem Sinai — 20. Ausgiessung des hl. Geistes; 21. die drei Männer im Feuerofen — 22. die Bekehrung Pauli; 23. das Urteil Salomos — 24. Christus als Weltrichter; 25. das jüngste Gericht (Fig. 396). Ähnlich die Emporenplastik der Schlosskapelle in Weikersheim (Franken) und die 25 personenreichen Reliefs aus gebrannter Erde in der Kirche zu Brüx 1578—95.



Fig. 396. Emporen in Heiligenstadt.

Nebenher geht bei den Liturgikern (Durandus IV. 1, 40 u. 40, 3) die typische Ausdeutung der biblischen Vorgänge auf die hl. Messe, die in der Kunst glücklicherweise nur selten versucht wurde, z. B. auf einem Glasfenster in Bücken (Farbendr. in Mitt. Baud. Nieders. Taf. 85), wo unter dem Titel: Quod fuit in cena, veraciter est et in ara zusammengestellt sind:

der Diakon singt das Evangelium	Jesus beruft die Jünger	Taufe Christi	der Diakon singt die Epistel	Johannes der Täufer
der Priester macht drei Kreuze über die Opfergaben und zwei über Brot und Wein	Judas verkauft den Herrn	Christus reicht dem Judas den Bissen	der Priester segnet die Opfergaben	der Judaskuss

Ähnlich sind die übrigen Akte der Messe typologisiert. Diese Manier hat sich noch in illustrierten Messbüchern des 17. Jh. erhalten. Im Germ. Mus. sind z. B. 34 Holzschnitte, teils mit einem at., einem nt. und einem Akt der Messe, so der Tod Absaloms, der Lanzenstich und der Priester nach dem Genuss des hl. Leibes (Fig. 397).



Fig. 397. Messtypik, Holzschn., Germ. Mus.

Eine besondere Klasse bilden die marianischen Typen der unbefleckten Empfängnis. Auch diese waren in der Literatur genügend vorbereitet und bilden das wesentliche Requisit der Marienlieder bis ins 15. Jh. Die vollständigste Übersicht bietet dafür Konrads v. Gaming Crinale b. M. V., worin neben einer grossen Reihe alttestamentlicher Frauen (Saba, Abigail, Ruth, Judith, Esther) auch die meisten der folgenden Symbole auf die Jungfrau bezogen werden.

1. Der brennende Busch Mosis (rubus Moysi, Exod. 3, 2 et videbat quod rubus arderet et non combureretur). 2. Der grünende Stab Aarons (virga Aaron Num. 17, 7, 8 invenit germinasse virgam Aaron et turgentibus gemmis eruperant flores) und 3. die goldene Gelte (urna aurea habens manna Ebr. 9, 4). 4. Das betaute Vliess Gideons (Pellis Gedeonis Jud. 6, 37 si ros in solo vellere fuerit et in omni terra siccitas), das Fell liegt auf einer Wiese, oft kniet auch Gideon als Ritter davor. 5. Daniel in der Löwengrube (Dan. 6, 23 eductus est Daniel de lacu et nulla laesio inventa est in eo). 6. Die verschlossene Pforte (porta clausa, Ezech. 44, 2 vir non transibit per eum, quoniam dns. deus Israel ingressus est per eam). 7. Der verschlossene Garten und der vergitterte Quell (Cant. 4, 12 hortus conclusus soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus), ein durch Mauer oder Flechtwerk eingezäunter Garten und darin oder ausserhalb ein grosser steinerner Brunnentrog mit einem tabernakelartigen Aufsatz. 8. Der elfenbeinerne oder Davidsturm (turris eburnea, davidica, Cant. 7, 4 collum tuum sicut turris eburnea). Daneben kommen in Liedern und Bildern noch die allgemeinen Symbole stella maris, plantatio rosae, lilia, vitis oliva preciosa, civitas dei, porta coeli, archa dei, virga Jesse, scala coeli etc vor. Endlich sind auch in die marianische Typologie die profanen Gleichnisse aus der antiken Sage und dem Physiologus eingedrungen, welche auf die jungfräuliche Geburt gehen. Das reichste Repertorium derselben ist das „defensorium inviolatae perpetuaeque virginitatis" des Franz v. Rezsa. † 1425[1]). Darin werden nicht nur andere wunderbare Befruchtungen, der Deianira, Europa. Danae, einer Stute durch den Wind, der Schnecken durch den Tau, der Vögel Bonosa durch Schnäbeln herangezogen, sondern auch Wunder der Geschichte wie Arion auf Delphinen, der Gesang der Circe und die Verwandlung der Helden in Tiere, die Vestalin, welche Wasser in einem Siebe trägt, eine andere Emilia, die ohne Hilfsmittel das Feuer entzündet und die knabensäugende Wölfin, und der Natur wie der Magnet, der Phönix und Pelikan, das Einhorn und der Strauss, dessen Eier die Sonne brütet, zusammen 64 Analogien, deren Beweiskraft freilich auf sehr harmlose Gemüter berechnet ist. Was von all diesen marianischen Typen wirklich lebendig und kunstfähig geworden ist, findet sich auf den weiter unten behandelten Andachtsbildern des hortus conclusus meist um die Jagd des Einhorns vereinigt. Als Fundgrube dieser Symbolik seien die Gemälde im Brixener Kreuzgang genannt, wo auch der Traum des Astyages vorkommt.

Maria als Thron Salomos[2]). Nach I. Reg. 10, 18—20 machte Salomo einen Thron von Elfenbein und Gold, dessen Sitz von zwei Händen (duae manus hinc atque inde tenentes sedile, Luther richtiger „Lehnen um das Gesässe") gehalten wurde, neben diesen zwei Löwen und auf sechs Stufen ebenfalls noch je zwei Löwen. Dieser Thron erschien den Exegeten und Dichtern als sedes sapientiae, worauf die Mutter des wahren Salomo[3]), Maria mit dem Kind

[1]) Xylographische Ausgabe von 1470, Koll. Weig. II. 147. — P. M. Halm, Zur marian. Symbolik des späteren Ma. Zs. f. chr. K. XVII. 170.

[2]) Piper, Maria als Thron Salomos in Zahns Jahrb. f. Kunstwissensch. V. 97ff.

[3]) Ave mater Salomonis digna sceptris et coronis, quae in coeli regnas thronis, o regina glorie, K. v. Gamings Crinale, Wackernagel I. 169.

sitzt. Das Elfenbein ward auf die Keuschheit, das Gold auf die sie überschattende Gottheit, die beiden Hände auf Vater und hl. Geist, die zwei Löwen auf die beiden Johannes, die zwölf Löwen auf die Apostel gedeutet. Gewöhnlich werden zur Seite noch die sechs Tugenden solitudo, verecundia, discretio, virginitas, humilitas, obedientia als weibliche Figuren, einige Propheten, der Verkündigungsengel, auf dem oben erwähnten Berliner Gemälde Virgil und Albumasar und zwei Sibyllen aufgestellt. Die Vorstellung ist mehrfach in Wandgemälden ausgeführt, im Dom zu Gurk



Fig. 398. Maria als Thron Salomos. Wandgemälde im Dom zu Gurk.

(Fig. 398), in Schloss Petersberg zu Friesach in Kärnten, in der Neuwerkskirche zu Goslar, in der Hospitalkirche zu Lübeck, ferner auf einem Antependium des 13. Jh. im Museum zu Bern, in Skulptur an der Nordseite des Doms in Augsburg, an der Dominikanerkirche zu Retz (Nieder-Österreich) und in einer Engelberger Handschrift (Schweizer Anz. N. F. III. 162), wo unter dem Bogen ebenso wie in Lübeck mit zwei Königinnen Salomo sitzt.

V. Historische Bilder.

A. Aus dem alten Testament.

Hartel u. Wickhoff, die Wiener Genesis in Lichtdrucken mit text- u. kunstgesch. Einl., Wien 1894/95. — V. Schultze, die Quedlinburger Italaminiaturen, Münch. 1898. — v. Gebhardt,

The miniatures of the Ashburnham Pentateuch, Lond. 1883. — A. SPRINGER, die Genesisbilder in der Kunst des frühen Ma., ASGW 1884, 665 ff. — J. J. TIKKANEN, die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig. Acta soc. scient. Fennic. 1891. — V. SCHULTZE Arch. 186.

Die selbständige Illustration des alten Testaments tritt, wie schon oben bemerkt, in Deutschland bloss bis zur Ottonenzeit als Nachklang altchristlicher Kunst lebhafter hervor, um bis zum 15. Jh. der typologischen Auffassung den Platz zu räumen. Man kann es nur bedauern, dass die eigentlich schöpferische Periode der deutschen Kunst im 12. und 13. Jh. dem Gegenstande kein eigenes und unabhängiges Interesse entgegenbrachte. Denn innerhalb der Typologie war die Auswahl der Szenen, zumal bei monumentalen Werken, sehr eng begrenzt und die Anordnung führte auch zu räumlicher Beschränkung, zur Versetzung in Zwickel, Vierpässe, Medaillons etc., wodurch die Ausführung entsprechend dürftig und skizzenhaft wurde. Diese Umstände haben es verschuldet, dass eine geschlossene Entwicklung bei den meisten Szenen nicht zu verfolgen ist. Einigermassen festen Boden gewährt nur die karolingisch-ottonische Buchmalerei.

Die Quellen derselben liegen in jener glänzenden Bibelillustration des 4.—7. Jh., auf welche ein letzter Strahl antiken Schönheitssinnes gefallen ist. Das wichtigste Denkmal ist die Wiener Genesis mit 48 Miniaturen auf 26 Blättern (5. Jh.), worin die Vätersage vom Sündenfall bis zum Tod Jakobs ohne jede Allegorie und Symbolik, schlicht, anschaulich und textgemäss in Form köstlicher Idyllen geschildert wird, das alte Testament in der Auffassung pompejanischer Wandmalereien. Reicher war noch die nur wenig jüngere Cottonbibel (Cod. Geneseos Cottonian) ausgestattet, 250 Bildchen, 1731 durch Brand fast vernichtet, jetzt noch 16 erhalten. In eine ganz andere Welt führt die gegen 10 m lange Josuarolle der Vaticana, Märsche, Kämpfe, Belagerungen, Kriegsbilder aller Art, heroisch dargestellt wie die homerischen Schlachten. Das feinste, jugendlichste, unbefangenste Werk ist die abendländische Italahandschrift aus dem 4. Jh., leider nur in vier Blättern mit Bildern zu 1. Sam. 10, 2—24; 15, 12—33, 2. Sam. 3, 12—31, 1. Kön. 8, 1 erhalten. Einer schon verwilderten Provinzialkunst entstammt der Ashburnham Pentateuch (7. Jh., Südfrankreich) mit 19 Miniaturen, worin die Szenen ohne Teilung, Symmetrie und klare Komposition durcheinandergeworfen sind, bei schlechter Zeichnung doch mit wilder Leidenschaft erfüllt. Die karolingischen Bibeln (des Alkuin, Karls des Kahlen, von St. Calixt und Caedmons metrical paraphrase) nehmen das Erbe in besserer Ordnung, aber sachlich schon beschränkter auf.. Höchst stattlich müssen dagegen die Wandgemälde der Zeit gewesen sein, wo eine Reihe alttestamentlicher Szenen einer solchen aus dem neuen Testament gleichwertig entgegenstand. In Ingelheim waren es nach Ermoldus Nigellus[1]) das Paradies, der Sündenfall, Brudermord, mehrere ungenannte Bilder, Sintflut, Geschichte Abrahams, Josephs, Mosis Gesetzgebung und Wüstenwunder, die Taten der Richter (prophetae reges), Davids, Salomos und ihrer Nachkommen. Noch weit umfangreicher muss der Cyklus im Dom zu Mainz geplant gewesen sein, zu dem Eckehard IV. die Verse machte[2]). Hier wird das Sechstagewerk, Lamech, Hiob, Samuel, Elias, Elisa, Jesaias, Jeremias und die Zerstörung Jerusalems, Susanna und Daniel, Tobias, Judith, Esther und die Makkabäer bis auf Pompejus in den Cyklus eingereiht. Eine Vorstellung dieser gross angelegten Heilsgeschichte geben etwa die Mosaiken in der Vorhalle von S. Marco zu Venedig, nach Tikkanen im 13. Jh., doch im engsten Anschluss an die Cottonbibel gearbeitet.

Die Unterlagen für die ikonographische Entwicklung in Deutschland selbst muss man sehr mühsam bei allen möglichen Denkmälern suchen. Die Bronzetüren von Hildesheim, Augsburg und Verona (auch deutsch beeinflusst) bewahren wenigstens Trümmerstücke der grossen Cyklen. Im allgemeinen gilt die Beobach-

[1]) v. SCHLOSSER, Quellenbuch 126. [2]) ebda. 158—173.

tung, dass die Genesis und namentlich die ersten Geschichten von der Kunst und auch von der Forschung vor allen folgenden Erzählungen weit bevorzugt sind.

1. Die Schöpfung. Mit einer gewissen Todesverachtung wagten sich die Künstler seit dem 7. Jh. an die Darstellung des Sechstagewerks. Im Ashb. Pent. finden wir zuerst die vierfache Scheidung, entsprechend in den Mosaiken, einfach chemische Experimente, wobei die Elemente in Form farbiger Scheiben vor dem jugendlichen Logos heraustreten[1]). Ähnlich wird es in Mainz gemeint sein. Die spätma. Bibeln kommen darauf zurück. Gott Vater — nunmehr langbärtig, greisenhaft — steht inmitten der sich entfaltenden Welt. Licht und Finsternis, Erde und Himmel, Wasser und Land scheiden sich, Bäume, Luft und Seetiere (Fig. 399), Vierfüssler und das erste Menschenpaar kommen nacheinander zum Vorschein, und in wohlverdienter Ruhe schlummert der göttliche Greis auf seinem Thronstuhl ein. Ähnlich ist das Sechstagewerk in Reliefs am nördlichen Chorportal des Münsters zu Freiburg i. B. dargestellt. In einigen Stichen steht der Schöpfer auf einer grünen Wiese neben der fertigen Weltkugel, auf der Land, Meer, Berge und Städte wie Kinderspielzeug aufgestellt sind. So ein Metallschnitt von ca. 1450, Koll. Weig. I. No. 36, ähnlich ein Münchener Blockbuch des Credo, wo jedoch die Erde kreisförmig und von drei weiteren Kreisen, Wasser (blau), Luft (rot), Planeten (braun) umgeben ist, im äussersten Gott Vater segnend mit sieben Engeln. Ob der Engelsturz und die Fesselung des Satans, der sich dann durch die Verführung der ersten Menschen rächt (Caedm. metr. paraphr.) später noch vorkommt, entzieht sich unserer Kenntnis.



Fig. 399. Schöpfung der Tiere, Holzschn., Germ. Mus.

Die Schöpfung Adams ist selten; nach Gen. 2, 7 (formavit hominem de limo terrae) hat Gott den Erdenkloss wie einen rohen Block vor sich gestellt und bläst ihn an. Dagegen ist die Schöpfung Evas[2]) zu allen Zeiten sehr beliebt und nach dem Bericht Gen. 21, 22 (tulit unam de costis eius et aedificavit costam in mulierem) einfach so gestaltet, dass Adam glatt am Boden oder halbaufrecht an einem Felsen liegt und Gott das Weib halben Leibes mit der Hand aus seiner Seite zieht (Erztüren Hildesheim, Augsburg (Fig. 400), Verona, etwas freier auf Hans Baldungs Gemälde Germ. Mus. No. 193). Bernward schaltet noch den Akt ein, wie Eva durch den Schöpfer dem Manne zugeführt



Fig. 400. Schöpfung Evas, Augsburger Domtür.

[1]) Auf dem Paliotto von Salerno, 11. Jh., sind fünf Szenen gewählt: 1. der Geist schwebt über den Wassern, darüber Scheiben mit LVX und NOX, 2. vier geflügelte Engel neigen sich vor dem Schöpfer, 3. derselbe, von Engeln begleitet, schafft zwei reich behangene und blühende Bäume, 4. derselbe schafft das Himmelsgewölbe, einen Kreis mit Sternen gefüllt, darin Sonne und Mond auf Scheiben, 5. Schöpfung Evas, Adam liegt in den Zweigen eines Baumes.

[2]) Kekule, Darst. der Erschaffung der Eva, Jahrb. d. kaiserl. d. Arch. Inst. V. 3 erinnert an die „Geburt der Minerva“.

wird. Beide strecken die Arme gegeneinander aus. Im Bogenfeld des Münsterportals zu Ulm ist die Schöpfung fast Vers für Vers dargestellt und auch der zweite biblische Bericht (Gen. 2) benutzt. Es finden sich in drei Reihen 18 Szenen: 1. Gott Vater zwischen zwei Bäumen, 2. mit Weltkugel, darauf Tag und Nacht, 3. mit Wolken (Feste), 4. Luft und Vögel, 5. Tiere in den drei Reichen, 6. Adam geschaffen, 7. demselben wird Odem eingeblasen, 8. Eva geschaffen, 9. beide werden von Gott Vater getraut, 10. der Sündenfall, 11. die Austreibung, 12. Gott hat vier Kugeln (Elemente) vor sich, vor ihm kniet Adam mit Hacke und benennt die Tiere, 13. Gott stülpt Eva ein Hemd über den Kopf, 14. Adam hackt, Eva spinnt, 15. das Opfer, auf Seite Kains kommt ein Teufelchen, bei Abel ein Engel aus Wolken, in denen auch Gott Vater thront, 16. Kain schlägt s. Bruder mit einer Hacke, 17. er hackt, 18. Gott macht ein Zeichen an ihm. — Schon auf einem Elfenbeinkästchen des 9. Jh. (Kunstgew.-Mus. Köln) sind fünf Szenen nach der Austreibung (die Tiere kommen zu Adam, Gott frägt ihn, er pflügt mit zwei Rindern, sitzt mit Eva in Felle gekleidet vor einem Haus, Brudermord) geschildert.

2. Der Sündenfall, Gen. 3, 1—17[1]). Schon in der Malerei des 2. Jh. hat die Szene eine für Jahrtausende typische Gestalt gewonnen. Zur Seite eines Baumes, um den sich die Schlange ringelt, stehen Adam und Eva, beide mit Äpfeln in der Hand. Die Schlange richtet ihren Kopf stets gegen Eva. Manchmal sind auch zwei und drei Bäume angeordnet und die Wanderung der Frucht von der Schlange zu Eva und von dieser zu Adam ist mimisch angedeutet (Erztüren und Decke zu Hildesheim, Albanipsalter); zuweilen ist die Gegenwart Gottes durch ein Brustbild in der Laubkrone, öfter das erwachende Schamgefühl durch Bedecken der Blösse mit Blattgürtel oder Wedel angedeutet. Auf den Bronzetüren hat Bernward ein sehr fein empfundenes Verhör (Fig. 401) angefügt, worin durch ausdrucksvolle Geberdensprache nach Gen. 3, 12, 13 die Schuld vom Manne auf das Weib und von diesem auf die Schlange am Boden zurückgeschoben wird. Manchmal förmliche Gerichtsszene vor dem göttlichen Richter auf dem Throne (Relief in Orlamünde). Die Austreibung aus dem Paradies. In der Wiener Genesis lagert richtig nach Gen. 3, 24 vor der Paradiespforte der Cherub (doch als Engel gestaltet, Michael, neben ihm das flammende Schwert als Rad kreisend, die Protoplasten ziehen trauernd, von der Ekklesia geführt, ab[2]). Doch ist diese Konzeption später allgemein aufgegeben. Der Engel selbst treibt, ein Schwert in der Hand, die Voreltern vor sich her, die entweder sehnsüchtig rückwärts oder reuig vor sich niederschauen, auch schamhaft vor sich gebeugt, eine Hand vor das Gesicht halten. Das Paradies erscheint im Hintergrund oder seitlich als Mauer oder Burg, deren Tor geschlossen ist. Bei Bernward spielt der Vorgang noch innerhalb, Adam sucht ängstlich den Ausgang. Die sinnige Zuweisung von Ähren an Adam und Lamm an Eva durch den jugendlichen Logos kommt im



Fig. 401. Das Verhör, Domtür in Hildesheim.

[1]) C. Friedrich, die bildl. Darst. des A. u. d. E. im chr. Altert., Wartburg VI. 66 ff. — Büttner, A. u. E. in der bild. Kunst bis Michelangelo, Lpz. 1887. — A. Breymann, A. u. E. in der altchr. Kunst, Wolfenb. 1893.

[2]) Stuhlfauth, die Engel 164.

Ma. nicht vor, dagegen die Anfertigung und Überreichung von Röcken oder Fellen (Gen. 3, 21 fecit dominus tunicas pelliccas et induit eos) durch Gott Vater. Sehr beliebt ist die Szene der ersten Beschäftigung: Adam hackt, als Bauer gekleidet, den Boden, hämmert als Schmied den Ambos, Eva spinnt oder säugt ein Kind, so noch Holbeins Totentanz.

3. Der Brudermord. Zunächst das doppelte Opfer (Fig. 402). Abel bringt auf verdeckten Händen ein Lamm, vor ihm ein Altar, die Hand Gottes ist segnend gegen ihn gerichtet. Auf der anderen Seite, manchmal geradezu abgewendet, Kain mit einer Garbe (Hildesheim, Verona). Später ein oder zwei Altäre in der Mitte: Abels Flamme steigt gerade auf, Kains Feuer schlägt nieder und züngelt gegen ihn. — Kain schlägt Abel mit einer Keule (in älteren griechischen Darstellungen durch einen Stein, im Malerbuch mit Messer, im Ash. Pent. mit Axt). Drastisch fliegt auf der Hildesheimer Tür Abel gekrümmt, den Kopf voran, zu Boden, in Verona lehnt er gegen einen Baum, Kain springt auf ihn. Auch hier fügt Bernward das Verhör an. Die Hand Gottes bedroht den Brudermörder, der den rechten Arm in den Mantel gewickelt — Zeichen der Schuld — zu ihr aufschaut.



Fig. 402. Kain und Abel. Taufstein in Lünen.

Der Tod Kains. Aus dem Lied Lamechs Gen. 4, 23, 24 (quoniam occidi virum in vulnus meum) entstand die altjüdische Sage, dass Lamech, im Alter erblindet, zuerst Kain, der aus einem Busche geschaut, durch einen Pfeilschuss und darauf seinen Sohn Tubalkain getötet habe, weil er ihm geheissen, in das Gebüsch zu schiessen. Tikkanen 334. So in einem Augustinus de civ. dei zu Pforte 12. Jh. und auf einem Dorsal des 15. Jh. in Kalchreuth b. Nürnberg: Lamech legt auf Kain an, Tubalkain als Waffenträger zur Seite. Zschr. chr. K. IX. 118. Tela Cain stupido Lamech iacit ac fugitivo (Eckehard. 85).

4. Noah und die Sintflut sind in älterer Zeit sehr eingehend behandelt. Zunächst ist Noah in der Arche überhaupt Symbol der wunderbaren Gotteshilfe (vergl. das Gebet: libera animam etc. sicut liberasti Noe de diluvio) und entsprechend skizziert. Er steht mit erhobenen Händen oder die Taube empfangend in einem kleinen Kasten. Eingehender erzählen die älteren Bibeln. In der Wiener Genesis ist die Flut, der Auszug aus der Arche, das Opfer und der Regenbogen und Hams Spott dargestellt. Hierzu kommt im Ma. noch der Bau der Arche, oft recht anschaulich, ferner die Eintreibung des Viehes, die Pflanzung des Weinstockes und Noahs Trunkenheit[1]). Die Kastenform der Arche ist schon in metr. par. durch ein Schnabelschiff mit Ruderschaufeln ersetzt, auf dem Klosterneuburger Altar eine dreischiffige Basilika[2]), auf Wandgemälde in Wienhausen (14. Jh.) ein Kahn mit dreistöckigem Haus, aus dessen Fenstern Tier- und Menschenköpfe schauen, Gott Vater in Begleitung eines Engels schliesst die Tür mit einem Schlüssel. In der barocken und neueren Malerei ist der Gegenstand wieder auf-

[1]) H. Merz, Noah u. s. Söhne, Chr. Kbl. 1885, 108—110. Der Aufdeckung der Scham folgt die Verfluchung Hams (Tür in Verona).

[2]) Eckehard sagt 92 geradezu: Ecclesiam mundis lignum conservat in undis.

genommen, der Ein- und Auszug, besonders aber das Hereinbrechen der Flut, der Todeskampf der Ertrinkenden, der Überfall Geretteter auf einer Felskuppe durch wilde Tiere im Rahmen einer grandiosen Naturkatastrophe ausgemalt.

5. Der Turm von Babel (Gen. 11, 1—9) ist ein Terrassenbau, um den viele Arbeiter beschäftigt sind. Feurige Zungen, Zeichen der Sprachverwirrung (confundamus linguam eorum), fallen vom Himmel, Typus des Pfingstwunders.

6. Abraham. Während die altchristl. Kunst nur Abraham und die drei Gäste und das Opfer Isaaks kennt, ist schon in der Wiener Genesis die Vorgeschichte Abrahams, die Episode mit Loth und Abrahams Schicksal bis zur Vermählung Isaaks geschildert. Im Ma. haftet das Interesse wesentlich an drei Szenen, welche typischen Wert beanspruchten. a) Begegnung Abrahams mit Melchisedek, Gen. 14, 18—24, meist vor einem Altar. Abraham, in dieser Handlung stets als Krieger gekleidet, bringt den Fruchtzehnt, Getreide, Most und Öl in drei Gefässen nach Deut. 13, 23 und weist auf Rinder und Schafe als den Blutzehnt hin; daher Typus der drei Magier. Melchisedek bringt Brot und Wein, Gen. 14, 18, daher Typus des Abendmahls. So im Drogosakramentar. b) Die Verheissung Isaaks teils im Aufblick zu den Sternen nach Gen. 15, 5 (Tür in Verona; Gott Vater zeigt auf einen im Halbkreis geschlossenen Sternhaufen, Abraham mit Scheibennimb, auf Krückstock gelehnt, blickt erstaunt empor, ähnlich Eckehard 154: Sidera quam celi non posse magis numerari), teils durch die drei Eingel (viri), Gen. 18, 1—15, die, von Abraham bedient, unter einem Baume („bei den Terebinthen Mamres") an einer Tafel sitzen[1]), während Sarah an der Zelttür lauscht, Typus der Verkündigung und der Trinität, „grande dei manus, tres aspiciuntur ut unus", Eckehard 117. Es wird die Vertreibung Hagars angeschlossen, Gen. 21, 14—20, die, von Abraham genötigt, das Haus verlässt, während Sarah ihr aus dem Fenster nachschaut, oder mit dem verschmachtenden Ismael in der Steppe sitzt. c) Das Opfer[2]), Gen. 22, 1—18. In der altchristl. Kunst drei Szenen. Die Vorbereitung: Abraham mit Messer, Isaak mit Holzbündel, stehen neben dem Altar. Die Schlachtung: Isaak kniet am Boden, Abraham fasst ihn mit der Linken am Schopf und schwingt mit der Rechten das Schwert. Ein Engel steht hinter ihm, die Hand Gottes kommt aus Wolken und hält die Spitze des Schwertes zurück, ein Widder hängt in einem Busche. Die wiederholte Verheissung und der Dank Abrahams, Gen. 22, 16—18. Im Ma. ist die mittlere mit ihrer dramatischen Spannung und ihrer typischen Bedeutung für den Opfertod Jesu bevorzugt und etwas konzentriert, so dass nunmehr der Engel aus Wolken sich herabschwingend mit einer Hand das Schwert berührt, mit der anderen den Widder zeigt oder gar hervorzieht. Auch liegt Isaak meist mit gebundenen Händen schon auf dem Altar oder Holzstoss und Abraham braucht zuweilen ein kurzes Messer, womit er von oben sticht (Fig. 195).

[1]) In der Cottonbibel zum ersten Male geflügelt. Öfter trägt Abraham auf den Händen das Kalb mit Hörnern, Haut und Haar, im vatikanischen Oktateuch ist es in „Lebensgrösse unter den Tisch gelegt, damit jedermann erkenne, was die Gäste essen". Stuhlfauth, die Engel 108—118.

[2]) Wilpert, das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst, RQS I. 1887. 126 ff. — Stuhlfauth, die Engel 95—108. — Schultze, Ach. 169, Haseloff, Thür. Malerschule 83.

In der Cottonbibel wird weiter die Geschichte Loths, der Untergang Sodoms, in der Wiener Genesis die Begegnung Rebeckas mit Elieser und die Vermählung Isaaks sehr liebevoll geschildert. Szenen daraus sind sporadisch auch in der späteren Kunst zu finden, namentlich ist der Auszug aus Sodom, Loths Weib als Salzsäule und der Beischlaf Loths mit seinen Töchtern, Gen. 19, 30—38, seit dem 16. Jh. mit cynischem Behagen vorgetragen.

7. Jakob. Die Hauptmomente seiner Geschichte, der betrügerisch erlangte Segen, Gen. 25, 27—34, Gen. 27, der Traum in Bethel, Gen. 28, 10—22, Rahel und Lea, das Schelmstück mit den gesprenkelten Schafen, der Diebstahl der Götzen, die Flucht und der Kampf mit Gott am Jabbok, endlich die Begegnung mit Esau sind schon den älteren Bibeln vertraut und durch Eckehard auch für die Mainzer Wandmalerei bezeugt, dann aber etwa bis auf die Himmelsleiter und den Kampf mit Gott vernachlässigt. Rahel und Lea galten im Ma. gleich Maria und Martha als Typen der vita spiritualis und saecularis. — Ebenso eingehend ist die Geschichte Josephs von seinem Hirtendasein bis zum Begräbnis seines Vaters Jakob nach Gen. 37—50 in den Prachtbibeln illustriert, ausführlich auf dem Hochaltar von St. Nicolai in Kiel (Matthäi S. 52) und hieran schloss sich in Mainz sogleich Hiobs Geschichte. Von all dem findet sich im Ma. fast nichts bis auf spätere Bilderbibeln. Dagegen hat die barocke Malerei gerade der Josephsgeschichte einen breiten Raum gewidmet.

8. Moses. In der altchristl. Kunst vier Szenen, die Berufung, Exod. 3, 5, der Durchzug durch das rote Meer, Exod. 14, 15—21, das Quellwunder, Exod. 17, 3, und der Empfang der Gesetzestafeln, Exod. 19, 20, wobei die dritte weit bevorzugt ist. Im Ma. treten gerade umgekehrt die drei anderen in den Vordergrund, die Berufung und der brennende Busch, oft mit dem Ausziehen der Schuhe verbunden, als Typus der Virginität, die Gesetzgebung als Typus des neuen Bundes überhaupt, wie denn später Moses gern mit Johannes d. T., aber auch mit Paulus zur Seite Christi steht, der Durchzug als Typus der Taufe Christi. Dazu kommt noch die Aufrichtung der ehernen Schlange, Num. 21, 5—10, als Typus des Kreuztodes.

Daneben aber noch gelegentlich: Die Auffindung des Knäbleins im Schilfkasten, Deut. 2, 1—10, das Stabwunder vor Pharao, Deut. 7, 8—13, Pharao von Fröschen umgeben, Deut. 7, 26 bis 8, 3, der Tod der Erstgeburt, Deut. 11, 4—10 (ein Engel enthauptet mit dem Schwerte ein Kind, ein Hebräer beschmiert die Tür eines Hauses mit Blut, Tür in Verona) und die Einsetzung des Passahs, Deut. 12, 3—30 (die Juden umstehen gegürtet und mit Stäben einen Tisch, darauf Schüssel mit Lamm, Vorbild des Abendmahls, Brüggemanns Altar v. 1521 in Schleswig), die Plünderung der Ägypter, 12, 35—36, Aarons Priesterweihe, Levit. 8 (Stich im „Schatzbehalter", Lützow 72), der Aussatz Mirjams, Num. 12, die Kundschafter Josua und Kaleb mit der Traube von Eskol, 13, 23, Typ des Kreuzes und deshalb als Schmuck der Glocken bis ins 18. Jh. ungemein beliebt, der Untergang der Rotte Korah, Num. 16, der grünende Stab Aarons, Num. 17, 26 (inmitten von 11 anderen Stäben grünend oder mit Lilie auf einem Altar, schon auf der Veroneser Tür, dann Typ der Virginität), endlich Bileams sprechende Eselin, Num. 22.

9. Simson. Während aus der Geschichte Josuas nur der Durchzug durch den Jordan, Jos. 3, 5—17, und der Fall der Mauern Jerichos unter Posaunenstössen, Jos. 6, illustriert wurde, haben die Taten des genialen Wildlings Simson zuerst in typischer Auffassung, seit der Renaissance in der reinen Freude an der grotesken Erzählung die Künstler lebhaft angeregt. Es findet sich die Verkündigung seiner Geburt Jud. 13, 2—7, die Zerreissung des Löwen 14, 5—6, der Scherz mit den Feuerbränden an den Schwänzen der Füchse 15, 4—5, die Heldentat mit dem Eselskinnbacken 15, 15—16, der Raub der Tore von Gaza 16, 3, die Überlistung

durch seine Liebste Delila 16, 17—22 (Fig. 403) und sein tragisches Ende unter den zusammenbrechenden Säulen, 16, 23—31.

10. David. Aus seiner reichbewegten Geschichte sind nur einige mehr genrehafte Szenen in den Bilderkreis aufgenommen. Dazu gehört sein Kampf mit Goliath, 1. Sam. 17, 48—51, schon auf Sarkophagen, noch mehr seit der Renaissance in der statuarischen Plastik beliebt, seine Flucht vor Saul mit Hilfe seines Weibes Michal, 18, 12, der Tanz vor der Bundeslade, 2. Sam. 6, 14, sein Ehebruch mit Bathseba, 11, 1—4, und seine Busse vor Nathan, 12, 1—14, endlich Absalons Tod, der, mit dem Schopf an einem Baum hängend, von Joab durchbohrt wird, 18, 9—14. Salomo wird gelegentlich als gerechter Richter vor den zwei Huren, 1. Reg. 3, 16—28, und in seiner Begegnung mit der Königin von Saba dargestellt, 10, 1—13 (s. Geschichte vom Kreuzholz).

11. Daniel gab schon in der altchristl. Kunst Anlass zu drei charaktervollen Bildern; es sind die drei Männer im feurigen Ofen, Dan. 3, 19—23,



Fig. 403. Simson und Delila, Holzschn. v. Burgkmayr.



Fig. 404. Daniel in d. Grube, Relief in Worms.

Daniel in der Löwengrube, 6, 11—24 (Fig. 404), und Habakuk, der, vom Engel getragen, einen Topf mit Milchbrei bringt. Die Konzeption ist dabei so einfach wie möglich und teilt sich so dem Ma. mit. Später kam noch die Susanne im Bad mit den drei lüsternen Greisen hinzu, die in der Tafelmalerei des 16. und 17. Jh. mit einer nicht immer reinlichen Phantasie gepflegt wurde.

12. Jonas, ebenfalls der ältesten Malerei sehr geläufig. Es sind die drei Szenen, Jonas über Bord geworfen, vom Fisch ans Land gespien, unter der Kürbislaube ruhend, die in wechselnd symbolischer Verwendung bis ins 18. Jh. fortleben.

Überhaupt erwärmt sich sichtlich seit dem 15. Jh. das Interesse für die spätjüdischen Erzählungen. So wird die Geschichte Tobias', die Begegnung mit Raphael, Tob. 5, 5, der Fischfang, 6, 1—6, und die Heilung des Vaters, 11, 13, 14, die der altchristlichen Kunst wohlbekannt war, wieder beliebt. Dazu tritt auch Judith mit dem erschlagenen Holofernes, Esther beim

Gastmahl Ahasvers (Fig. 405), Haman am Galgen. Wie schon bemerkt, bemächtigt sich die profane Kunst dieser Stoffe und man kann sie an allen möglichen Gebrauchsgegenständen, über Haustüren an Bettladen, Krügen, Schränken, auf Teppichen, Geweben etc. dargestellt sehen.

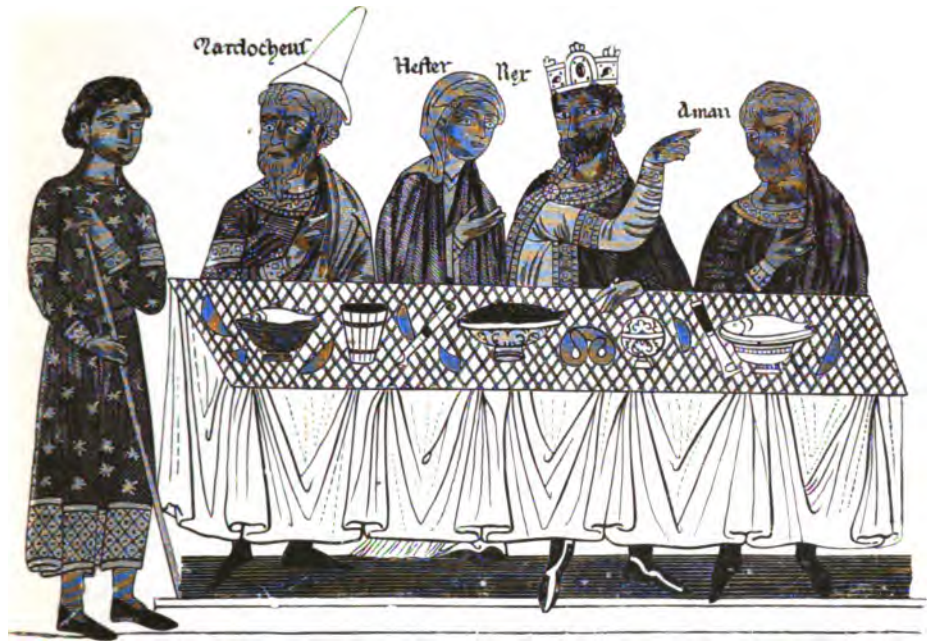


Fig. 405. Gastmahl Ahasvers, Hortus deliciarum.

B. Aus dem neuen Testament.

A. Jameson, The story of our Lord, 5. A. Lond. 1872. — Dies., Legends of the Madonna, 3. A. Lond. 1872. — W. Farrar, the life of Christ as represented in art, Lond. 1895. — Rohault de Fleury, l'Evangile, 2 vols, Tours 1874. — Ders., La sainte vierge, 2 vols, Par. 1878. — Für die Perikopen: Luthers Kirchenpostille mit Holzschnitten Kranachs, Wittenb. und Heilige Augen u. Gemütslust mit Kupfern v. Joh. U. Kraus, Augsburg 1756. — Otte, Hb. I. 526 bis 550, Detzel I. 150 ff.

Im Bereich des neuen Testaments, wenigstens der Evangelien, wird nicht leicht eine Erzählung zu finden sein, die der Kunst ganz entgangen wäre. Aber während noch die älteren illustrierten Bibeln ein gleichmässiges Interesse für das Ganze haben, drängen sich mehr und mehr die Perikopen, dann zwei grössere Cyklen in den Vordergrund, nämlich die Kindheit und das Leiden Jesu. Die Darstellung seiner Taten und Wunder wird immer seltener, die der Gleichnisse hört fast ganz auf. Dagegen löst sich das Marienleben in legendarischer Bereicherung zu einem eigenen Cyklus ab, der dann auch in Tod und Himmelfahrt Mariae seinen selbständigen Schluss findet. Das Leben Christi selbst wird bis zum jüngsten Gericht fortgeführt. Der Inhalt der Apostelgeschichte, die Gründung und erste Ausbreitung der Kirche erscheint dagegen als ein vernachlässigter seitlicher Ausläufer, der unmerklich in das Heiligenleben übergeht. Ist somit die Zahl der einzelnen Vorwürfe und Szenen ungemein gross, so muss sich die ikonographische Betrachtung umsomehr den im Kultus und in der Verehrung ausgezeichneten Vorgängen zuwenden, als diese sich leicht durch allerhand Einflüsse vom ein-

fachen Schriftverstand entfernen. Wir haben also zu betrachten: 1. die Kindheit Jesu mit der legendarischen Einführung des Marienlebens, 2. das Leben Jesu (Taten und Wunder), 3. die Passion, 4. die Auferstehung und Verherrlichung, 5. den Ausgang des Marienlebens.

a) Das Marienleben und die Kindheit Jesu.

Die Grundlage bilden 1. das Protevangelium Jacobi minoris (1—16 Geburt u. Jugendgesch. der Maria bis zur Reise nach Bethlehem, 17—22 Geburt Jesu u. Kindheit bis zur Flucht nach Ägypten, 23—24 Hinrichtung des Zacharias, der beim Bethl. Kindermord s. Sohn Johannes nicht ausliefert), noch aus dem 2. Jh., 2. das Ev. Pseudo-Matth. sive liber de ortu b. M. et infantia salvatoris, wo die Spielereien des Knaben und Schulanekdoten weiter ausgemalt sind, 3. Ev. infantiae salv. arab., 6. Jh., und 4. De nativitate Mariae. Hieraus floss im 13. Jh. die Vita b. V. M. et salvatoris metrica und KONRAD V. FUSSESBRUNNEN „Kindheit Jesu" (Hahn, Ged. d. 12. u. 13. Jh. 137), endlich WALTHERS V. RHEINAU Marienleben (Keller, Progr. d. Tüb. Hochschule 1849—55).

1. Der Stammbaum Christi[1]. Die grundlegende Schriftstelle Jes. 11, 1 (Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet) scheint der Bildnerei den Vorwurf des Baumes entgegenzutragen, wenn es sich um Darstellung einer Ahnenreihe handelt. Dennoch begegnen erst um 1100 Versuche dazu in der Miniatur- und Wandmalerei. Das älteste Beispiel lässt sich jetzt in dem von Lind veröffentlichten Salzburger Antiphonar um 1100 (Taf. 18) nachweisen. Jesse in Brustbild hält eine Ranke, auf der Maria steht, in den Ecken Moses, Aaron, David und Salomo. Bei Herrad (Hortus del. ed. Straub Tf. 25) hält Gott selbst den Baum, an dessen Stamm Jesse, Maria und Christus angebracht sind, während in den Zweigen alle hervorragenden Gestalten des A. T. mit Vertretern der ganzen Christenheit Platz finden. Ein Trierer Evangeliar Ende 12. Jh. nimmt wieder Jesse zur Grundlage, über dem David, Maria und Christus, seitlich noch vier weitere Ahnen angebracht sind. In dem Deckenbild von St. Michael zu Hildesheim 1186 steht der Typus fest: Jesse ruht schlafend auf einem Bette, hinter ihm steigt der Baum auf, an dessen Stamm in Medaillons David, Salomo, drei weitere Könige, Maria, Christus als Rex gloriae sich finden, in den Zweigen je vier und in einem umfassenden Rankenfries die übrigen Ahnen nach Matth. 1. Ähnlich die von Haseloff zusammengestellten Handschriften des 13. Jh. Es ist schliesslich nur eine geringe Variante, wenn nicht Christus, sondern Maria den Abschluss bildet oder die Reihe bei Luc. 3 gewählt wird; beide nebeneinander in der Marienkirche zu Wismar. Später wächst der Baum geradezu aus der Brust Jesses. Der Baum ist zuerst stilisiertes Rankenwerk, dann Weinstock, zuletzt Distelakanthus. Im Missale Furtmeyers 1481 wächst wieder, wie im Salzburger Antiphonar, Maria ohne Zwischenglieder aus dem Gerank. Öfters sind die Voreltern unter oder neben Jesse gestellt (Hildesheim) oder die Ahnenreihen, soweit sie nicht in den Zweigen unterkommen, in die Umrahmung verteilt. Die Zahl der Denkmäler ist gross[2]. Neben Minia-

[1] COBLET, Etude iconogr. sur l'arbre de Jessé, Paris 1860.

[2] Ausser den bei HASELOFF S. 87 genannten eine Miniatur, ein Kaselkreuz in Schapdetten, Westf. Münster-Land Tf. 107a, ein Antependium im Dom zu Köln, Zs. chr. K. VII. Tf. 6, der Schnitzaltar in Kalkar vom 1525, Xanten (AUS'M WERTH I. Tf. 13 u. 20), Andernach von 1524 (B. Jb. LIX. 136), Wandgem. in der Bunkerk zu Utrecht (chr. Kbl. 1874).

turen stellen Wand- und Tafelbilder, Teppiche, selbst Schnitzaltäre ihre Beispiele, das glänzendste der Altar von Veit Stoss in Krakau.

Im Spätma. sind Stammbäume der Mönchsorden mit den vorzüglichsten Heiligen derselben in gleicher Fassung aufgestellt worden, der Dominikaner am Lettner ihrer Kirche in Bern 1472, im Holzschnitt 1473 (Koll. Weig. I. No. 181), im Gemälde Holbeins von 1501 (Frankfurt, städt. Museum), in einem Schnitzaltar zu Ankum i. W.; der Franziskaner in einem Nürnberger Holzschnitt 1484 (Schreiber, manuel II. 207).

2. Joachim und Anna (Leg. aur. 131, Jameson 139). Joachim, ein Priester von Nazaret, lebt mit Anna v. Bethlehem in einer frommen, aber kinderlosen Ehe. Als er einmal opfern will, treibt ihn der Hohepriester vom Altar, non esse conveniens, inter foecundos infoecundum adstare. Voll Scham begibt sich J. zu seinen Hirten und hier verkündigt ihm ein Engel ganz im biblischen Stil die Geburt einer Tochter und deren Bestimmung. Zum Erweis werde er seiner Gemahlin unter der goldenen Pforte begegnen. Anna, inzwischen von ihrer Magd bräutlich geschmückt, beklagt im Garten im Anblick eines gefüllten Sperlingsnestes ihr Los, erhält vom Engel die gleiche Instruktion und fällt unter der Pforte ihrem Mann um den Hals: „Ich werde eine freudvolle Mutter sein." Die Kunst hat doch erst im 15. Jh. daraus die vier Szenen gewählt: Joachims Abweisung, derselbe mit dem Engel unter der Herde, Anna im Garten, die Begegnung unter der goldenen Pforte. Letztere allein ist wirklich volkstümlich geworden und eröffnet gewöhnlich den Cyklus des Marienlebens.

Über die Geburt Marias gibt die Legende keine nähere Auskunft, in der Kunst wird sie nach Analogie der Geburt Christi behandelt. Anna, als Matrone, liegt in einer mit breiter Behaglichkeit geschilderten Wochenstube auf einem hohen Himmelbett. Im Vordergrund wird das Kind von Mägden gebadet oder gewickelt. Nachbarn und Freunde kommen, um zu gratulieren (Marienaltar zu Lübeck, Schöllenbacher Altar in Erbach 1503, tiroler Elfenbein in Berlin 1500, Schnitzwerk 1510 ebd., Mstr. des Marienlebens in Köln 1470 u. a. m,). — In Dürers Marienleben 1504—11 ist dies von Joachims Abweisung an mit echt deutscher Gemütlichkeit und Empfindung geschildert. Es werden hieran öfters Szenen der Erziehung durch Anna angereiht, Lesenlernen, Haarkämmen etc. Dann folgt der Tempelgang der Maria. Als Mädchen von zehn (nach Leg. aur. schon von drei) Jahren wird sie der Erziehung im Tempel übergeben und steigt, ein Licht in der Hand, die 15 Stufen hinauf. Oben empfängt sie der Hohepriester. Sie beschäftigt sich im Tempel mit Purpurspinnen, Kleidersticken, Gebet. Ihre Gefährtinnen sticken ihr das Ährenkleid.



Fig. 406. Vermählung Marias, Holz, Kalkar. (Nach Bode)

Vermählung (Fig. 406). Da Maria mit vollendetem 14. Jahr noch im Tempel bleiben will, beruft der Hohepriester auf ein Gesicht die heiratsfähigen Männer vom Haus David, lässt sie Stäbe im Tempel niederlegen und erkennt Joseph, dessen Stab grünt und von der Taube des hl. Geistes besetzt ist, als den bestimmten Gemahl. Gewöhnlich sind es jedoch zwölf Stäbe (nach sinan [Gottes] ratin laiten wir

12 rutan dar in den tempel u. namen war, wes rute bör lob u. blut, Spiel von der Kindheit Jesu, Mone I. 152), worauf beide vom Hohenpriester oder vom Stiefvater Cleophas feierlich verlobt werden. Joseph erscheint als älterer, hausbackener Bürger, seine Nebenbuhler sind Ritter mit Sporen und Schwert. Während Joseph die Hochzeit vorbereitet, geht Maria nach Bethlehem.

2. Die Verkündigung. TH. HACH, zur Ikonogr. der Verk. M., Chr. Kbl. 1884, 25—27, 40—44; DERS., Darstellung der Verk. M. im chr. Altert., Z. f. kirchl. Wissensch. u. k. Leben 1885, 379 ff. — DERS., die königl. Attribute d. Jfr. M. auf Bild. der Verk., Chr. Kbl. 1882, 10. — S. BEISSEL, bildl. Darst. der Verk. M., Z. chr. K. VIII., vergl. auch BENRATH in Th. St. Kr. 1886, 242. — DETZEL I. 150. — SCHULTZE, Arch. 328. — OTTE I. 526. — STUHLFAUTH 58—78. — KRAUS I. 187 — II. 284.

Die Verkündigung (annunciatio dominica, der englische Gruss Luc. I. 26 bis 38, Protev. Jac. 8, 3) ist in der altchristl. Kunst, abgesehen von einigen Katakombenbildern, mit apokryphen Elementen versetzt: Gabriel trifft die Jungfrau beim Wasserschöpfen am Brunnen oder beim Purpurspinnen für einen Tempelvorhang in ihrem Zimmer sitzend. Daneben findet sich ein dritter, der sog. syro-palestinensische Typ, wo Maria vor ihrem Sessel stehend, die Arme erhoben oder gekreuzt den Boten empfängt, und dieser ist es, der in der älteren germanischen Kunst zuerst Aufnahme gefunden hat, wir finden ihn auf dem angelsächs. Ruthwellkreuz und dann in karolingisch-ottonischen Bibeln (Cod. Egberti), wie bei Bernward an der Bronzetür (Fig. 407); nur dass hier der Vorgang wieder ins Freie, vor das castellum Nazareth verlegt ist. Gabriel trägt hier noch den Kreuzstab, Maria zuweilen nach römischer Art den Schleier. So auch im Wischerahder Codex in Prag, 11. Jh., wo Maria neben dem Altar auf einem Thronstuhl sitzt und die Taube von oben auf ihr Haupt stürzt. Dagegen auf Elfenbeinen und sonst in der Plastik sind auch beide Figuren ohne Attribute, selbst ohne Nimben, Gabriel flügellos aufgefasst und die Szene ist nur an den immer ausdrucksvollen Gesten kenntlich. Daneben begegnet doch auch die apokryphe Fassung (Maria spinnend). Eine anmutige Umbildung ist der Plastik des 13. Jh. zu danken. Von Reims her dringt eine echt höfische Konzeption in Deutschland ein, Gabriel schalkhaft lächelnd als Mitwisser eines süssen Geheimnisses (Bamberg, Trier), Maria freudig bewegt, in Freiburg mit einer Taube auf der gebogenen Hand. Hierdurch bereitet sich der Übergang zu der mehr genrehaften Auffassung des späteren Ma. vor. Maria sitzt im Zimmer oder kniet vor



Fig. 407. Verkündigung, Domtüren Hildesheim.

dem Betpult oder hat sich eben erschrocken erhoben. Ihre Augen sind bald staunend auf den Engel gerichtet, bald devot niedergeschlagen, die Hände ergeben vor der Brust gekreuzt. Gabriel, nunmehr in Diakonentracht oder in einem kostbaren Pluviale, tritt lebhaft herein oder hat sich vor seiner Herrin auf ein Knie niedergelassen. Er hebt die Rechte mit dem Zeigefinger, in der Linken hat er ein Schriftband mit ave Maria gracia plena, welches auch oft um den Lilienstab gewunden ist, auch durch einen Brief oder eine besiegelte Urkunde ersetzt wird. Selten fehlt eine Vase mit weissen Lilien, die zwischen beiden oder auf dem Pult steht (Fig. 311 u. 408). Hierzu kommen noch Andeutungen, den geheimnisvollen Vorgang verständlich zu machen. Das einfachste Symbol ist die Taube, welche sich auf das Haupt der Jungfrau senkt oder auf sie zuflattert, oft in einem Strahlenbündel, welches oben vom segnenden Gott Vater in Wolken ausgeht. Öfters dahinter oder statt dessen der Logos in Gestalt eines kleinen Kindes mit Kreuz beladen oder in betender Haltung, so an dem schönen Tympanon zu Wimpfen i. Th. von 1476 u. ö. Der Strahl nimmt manchmal die Form eines Schlauches oder Stabes an, der den Logos oder die Taube nach dem Ohr der Jungfrau leitet, so am Katzenwicker und der Liebfrauenkirche, früher auch am Dom in Würzburg nach der mystischen Auffassung, Maria habe durch das Ohr empfangen (dur ir ôre empfienc si den vil süezen, Walter v. d. Vogelweide). Im Glasgemälde der Benediktskirche zu Freising hat Gott Vater statt des Strahles ein grosses Blasrohr in der Hand, in Thörl in Kärnten reicht er das Kind in einem Ei mit Kreuz herunter. Von diesen grob massiven Verirrungen hat sich die Renaissance meist nach italienischen Mustern zu sehr feinen Konzeptionen erhoben. Wir finden die Begegnung des Engeljünglings mit der Jungfrau ganz ähnlich freudvoll wie im 13. Jh. Erst allmählich, seit ca. 1600, wird Gabriel in Wolken herabschwebend, lebhaft gestikulierend und Maria in süsslicher Verzückung aufgefasst.



Fig. 408. Verkündigung, Prager Mariale.

3. Die Heimsuchung (Visitatio) Luc. 1, 39—45. In den älteren Darstellungen umschlingen sich Maria und Elisabeth mit beiden Armen, um sich zu küssen (Cod. Egb. Tf. X, Mater verborum in Prag, Kelch zu Wilten). Die edelste

Auffassung bietet auch hier die grosse Plastik des 13. Jh. In Freiburg hat Elisabeth, schon merklich hohen Leibes, einen Arm um die Maria, diese ihre Hand auf die Brust jener gelegt. In Bamberg stehen sich die beiden, Elisabeth schon die wetterharte, gefurchte Matrone, Maria in lebensvoll beobachteter Leibesfülle einer gesegneten Frau, mit verhaltener, staunender Freude gegenüber. Auch später haben die besseren Künstler den Frauen, die sich nunmehr bloss die Hände entgegenstrecken oder auf die Schultern legen, mit einem verschämten Zug in Haltung und Geberde umgeben (Schühleins Altar in Tiefenbronn). Dass rohere Naturen im Interesse der Deutlichkeit die Grenze des guten Geschmacks öfters überschritten, muss man sehr der derben Zeit zugute halten.

Auf dem Herlinschen Altar in Rothenburg erscheint vor dem Leibe der Frauen ein vielstrahliger Stern, auf dem Hallerschen Altar im Ferdinandeum zu Innsbruck, auf einem altkölner Altärchen aus Oberwesel im erzb. Museum zu Utrecht und auf einem Bild im Rathaus zu Nördlingen schweben die Kinder in Strahlennimben vor den Gewändern, an der geschnitzten Tür von Trandorf b. Strasswalchen in Salzburg vor 1408 sind sie eingeschnitten (so auch bei einer Elfenbeinstatuette auf Burg Falkenstein im Harz), auf einem Teppich No. 41 im Museum zu Sigmaringen im Leibe, auch wohl durch ein Fensterchen sichtbar (zu Bogen a. d. Donau, Holzbild von St. Petri-Pauli in Görlitz, Gemälde St. Georg bei Bonaduz, wo die Kinder in die Brüste versetzt sind).

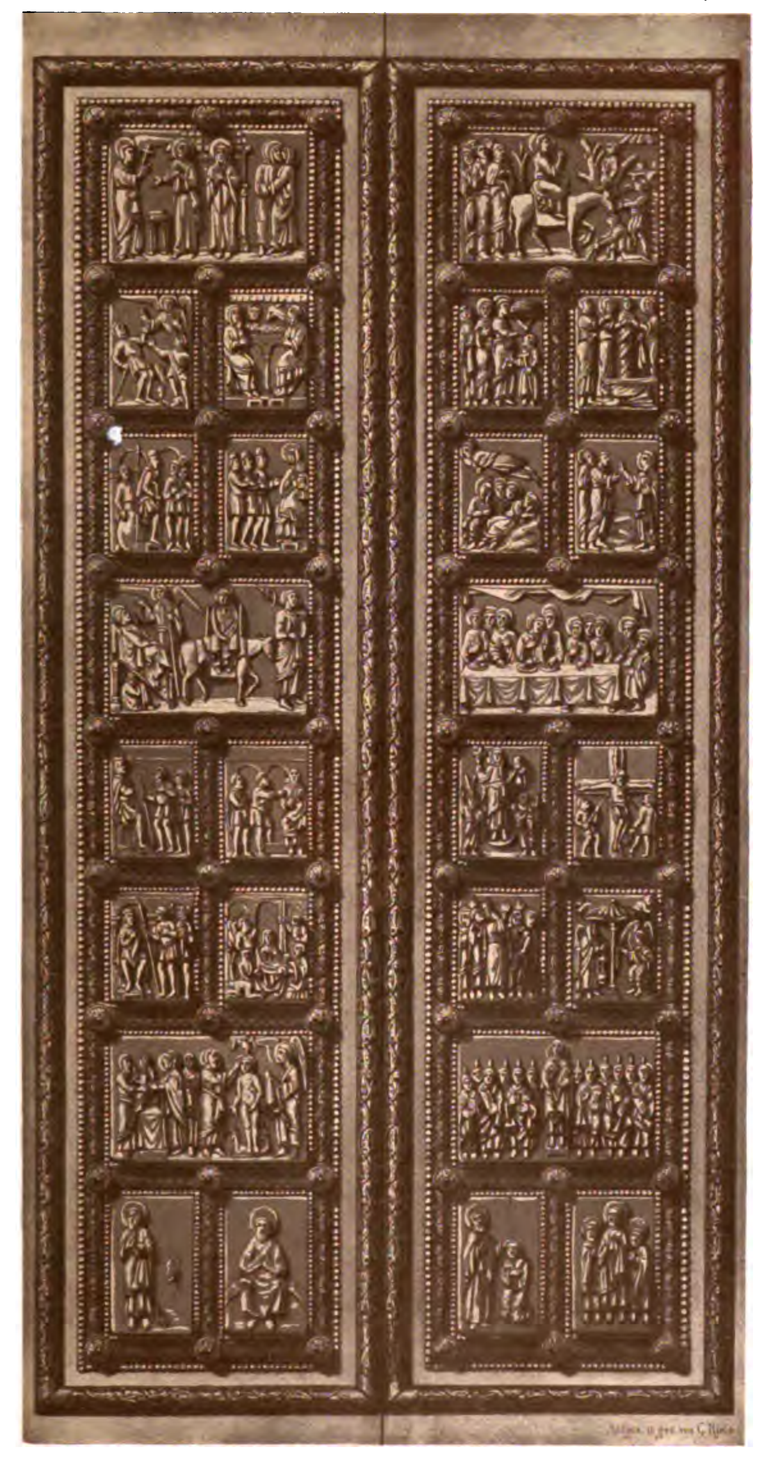
Die Reise nach Bethlehem, Luc. 2, 4, zuerst in Ravenna und Monza aufgebracht, wird so dargestellt, dass Maria verschleiert auf der Eselin sitzt, ihren Arm um den nebenher schreitenden Joseph gelegt, der sie seinerseits stützt. Der Esel wird von einem Engel geführt. Stuhlfauth 184. Die Ankunft in Bethlehem ist überaus selten, s. das Plenar von 1339 im Welfenschatz (Neumann 251).

4. Die Geburt Christi. M. Schmidt, die Darstellung der Geb. Christi in der bild. Kunst, Stuttg. 1889. — F. Noack, die Geb. Christi in der bild. Kunst b. zur Ren., Darmst. 1894. — Otte I. 527. — Detzel I. 179. — Haseloff 92—100. — Kraus II. 187. — G. Hager, die Weihnachtskrippe, München 1902.



Fig. 409. Taufstein zu Aplerbeck.

Die Nativitas Domini (Luc. 2, 6, 7) hat, abgesehen von dem schönen Familienbilde in der Priscillakatakombe (Maria hält das Kind vor die Brust, Joseph zeigt auf den Stern), in der Sarkophagbildnerei des Abendlandes sehr frühzeitig einen festen Typ erlangt, der an lapidarer Kürze nichts zu wünschen übrig lässt (Fig. 409): das Kind auf einem Kasten liegend, dahinter Ochs und Esel, die nach Jes. 1, 3 (cognovit bos possesorem suam et asinus praesepe domini sui) zur Kennzeichnung des Stalles dienen. Dazu kommen gelegentlich zwei anbetende Hirten. Maria sitzt etwas abseits. Ganz andersartig ist die byzantinische Fassung: Maria liegt auf einer Matratze, schlafend oder das Haupt aufgestützt, über ihr auf einer gemauerten Krippe das Kind. Die Umgebung ist als Höhle gekennzeichnet, auf welche der Stern gerade herabstrahlt. Seitlich erfolgt die Verkündigung an die Hirten, Luc. 2, 8—14, unten sitzt Joseph, das Haupt nachdenklich in die Hand gestützt. Im



Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer. Verlag von Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzig.

Holztür in St. Maria im Kapitol zu Köln (nach aus'm Weerth).

DRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG

Vordergrund spielt die Badeszene[1]) nach der apokryphen Hist. de nat. domini: die Hebamme Zelamie oder Rahel badet das Kind und ein anderes Weib Salome, die der jungfräulichen Geburt mit Zweifeln begegnet, wird durch eine verdorrte Hand bestraft. Doch wird die Hand, an das Kind gehalten, wieder heil. Es ist nun interessant, wie schrittweis der byzantinische Typ in die deutsche Kunst vordringt. In einem Medaillon des Sakramentars von Autun haben wir in der Mitte die Krippe mit Ochs und Esel, darüber den Stern, zur Seite links Joseph auf einem Stuhl, rechts Maria halb aufrecht, darunter die Verkündigung an die Hirten. In der sächs. Hofkunst und dann bis ins 12. Jh. ist die Fassung schon konzentrierter: Maria liegt quer unter der Krippe, wendet sich aber bezeichnenderweise nicht zurück, sondern nach vorn abwärts, der fehlenden Badeszene zu. Die Hirten sind unter die Geburt versetzt. Joseph fehlt fast nie, dagegen immer die Badeszene. Diese tritt seit dem 11. Jh. zuerst in französischen Werken auf[2]), wird aber weiterhin einstimmig in die Wochenstube Annas übertragen. Die Franzosen bringen vielmehr einen neuen Typ in Gang, ebenso konzentriert, aber zärtlicher. Die Krippe, nunmehr ein Korbgeflecht, ist leer, das Kind liegt unterhalb der Mutter, wodurch ihre Gesichtswendung motiviert ist (Fig. 410); dann hat sie es liebkosend in Armen, wie auf dem schönen Freiburger Tympanon, auch noch an St. Lorenz in Nürnberg. Joseph bewahrt seine nachdenkliche Haltung und meist sind die Hirten mit einigen Schafen unter Bäumen und der Verkündigungsengel angereiht. Dieser Typ, allmählich immer freier und gemütlicher ausgestaltet[3]), lässt sich namentlich in der Plastik bis ins 16. Jh. verfolgen und wird am besten als „Wochenstube“ bezeichnet. Ja er lebt im 17. Jh. in den Weihnachtskrippen wieder auf. Der andere Typus ist seit dem 14. Jh. zu verfolgen und mehr der Malerei geläufig, die Anbetung des Kindes[4]). Dieses liegt in einer Aureole in einem Körbchen oder auf dem Mantelzipfel Marias oder wird von Engeln auf einem Tuch gehalten. Maria kniet in betender Haltung davor, Joseph ebenso abseits, oft mit einer Laterne, um die „heilige Nacht“ anzudeuten. Hirten und Frauen nahen sich verehrungsvoll und erstaunt oder schauen durch ein Fenster herein. Aus der Halle oder Ruine hat man den Blick auf eine weite Berglandschaft, in der die Verkündigung an die Hirten spielt. Engelchöre in Wolken singen das gloria in excelsis



Fig. 410. Geburt Christi. Elfenbein in Darmstadt.

[1]) NOACK führt die Badeszene auf antike Vorbilder, zuletzt auf das Bad des Bacchusknaben zurück, a. a. O. S. 21.

[2]) Auf Elfenbeinpyxiden bei Hahn i. Hannover und im Münzkabinet zu Wien, Mitt. K. K. C. C. N. F. II. 43.

[3]) Am Hochaltar zu Stendal von 1472 lässt Joseph, der die Suppe gekocht hat, der Katze den Teller ablecken.

[4]) Offenbar liegt italienische Erfindung zugrunde. Das Marienoffiz sagt: Virgo quam genuit, adoravit.

(Fig. 411). Das Ganze ist deutlich auf repräsentative Wirkung zusammengestellt, die noch wesentlich steigt, wenn von der Seite her die hl. Dreikönige mit aller Pracht eingeführt werden. Die Zahl der Bilder ist Legion. Dasselbe Schema tritt in der Renaissance und später als „heilige Nacht" auf, wobei die Elemente der Komposition ganz dieselben bleiben, nur dass das lächelnde Mutterglück, die naive Freude der Zuschauer und Hirten, die auch Geschenke, ein Lamm, Früchte u. dergl. bringen, stärker betont wird und Joseph auf seinem Stabe über die Gruppe gebeugt, einen herzlichen Anteil nimmt. Die Stimmung ist aber dadurch eine ganz andere, dass die Szene im nächtlichen Dunkel liegt und vom Lichtschein des Kindes magisch beleuchtet wird, ein Symbol zu Joh. 1, 5 (lux in tenebris lucet).



Fig. 411. Anbetung des Kindes. Gemälde in Kappenberg.

5. Beschneidung und Darstellung (circumcisio u. repraesentatio, Luc. 2, 21—39). Die Beschneidung ist verhältnismässig selten und so dargestellt, dass Maria sitzend das nackte Kind im Schoss hat und der Priester mit dem Messer vor ihr steht (Salzburger Antiphonar, Klosterneuburger Altar), später realistischer; der Priester hat das Kind vor sich auf den Knien und vollzieht den Akt mit geschulten Griffen (Altar M. Pachers in St. Wolfgang). — Die Darstellung zeigt Maria, welche dass chon erwachsene und mit einem Röckchen bekleidete Kind über einen Altar hinüber dem Simeon darreicht, der es mit bedeckten Händen empfängt. Hinter ihm Hanna mit erhobenen Händen, andererseits Joseph mit zwei Tauben auf den verdeckten Händen (Cod. Egberti). Später wird mehr die Selbstdarstellung des Kindes betont: Es steht oder schreitet auf dem Altar, nur von Maria oder Simeon gehalten, Maria bringt selbst kniend die Tauben dar, Joseph zahlt einige Geldstücke (Altkölner Tafel, Mus. 168, Fig. 412). Doch reicht der ältere Typ, auch mit nacktem Kinde, noch bis ins 16. Jh., besonders beliebt auf Schnitzaltären.



Fig. 412. Darstellung im Tempel.

6. Die Anbetung der hl. Dreikönige (adoratio trium regum, Epiphania Matth. 2). G. Zappert, Epiphania, ein Beitr. zur christl. Kunstarchäologie, SAW. 1856, 291—372. — Stuhlfauth 118—134. — Detzel I. 205—222. — Haseloff 100—103. — Leitschuh 153. — Schoebel, Hist. des trois mages, Par. 1878. — H. Kehrer, die hl. drei Könige in d. Legende u. d. deutsch. b. Kunst bis Dürer, Strassb. 1904.

Der altchristliche Typ steht seit dem 2. Jh. fest. Maria sitzt meist im Profil auf einem Throne oder Stuhle und hält das Kind, selten nackt oder gewickelt,

vor sich. Über ihr der Stern. Die Magier in Dreizahl nach ihren Gaben (Matth. 2, 11, aurum, thus, myrrha), phrygische Mützen auf dem Kopfe, in kurzen Röcken und Beinkleidern, nahen sich von der Seite mit Kugeln oder Kästchen in devoter Gangart. In karolingischer Zeit werden sie durch Stirnreife als Könige, im 11. Jh. dazu noch als Vertreter der drei Lebensalter, im 15. Jh. als Typen der drei Völkerfamilien nach Sem, Ham und Japhet (der erste Greis hell, der zweite Mann rot oder gelb, der dritte Jüngling schwarz, Neger) charakterisiert. Dazu kommen die Namen, ebenfalls von den Gaben abgeleitet, Melchior, Caspar, Balthasar[1]). Die Haltung, welche dem röm. Typus treulich folgte, wandelt sich im 13. Jh. Maria sitzt, oft merkwürdig steif und teilnahmlos, grad nach vorn gewandt, der erste König kniet, hat seine Krone abgelegt oder auf dem Knie und öffnet ein Büchschen, der zweite zeigt, zum dritten gewandt, auf den Stern (Tympanon U. l. Fr.,



Fig. 413. Die hl. Dreikönige. Wandgemälde in Schelklingen.

Trier, ähnlich das Kölner Dombild v. Lochner, wo indes zwei Könige r. u. l. knien). Im 14. Jh. wird die Szene nach allen Seiten reicher und bewegter. Maria neigt sich gefällig der Huldigung entgegen, die Könige erscheinen in höfischer Tracht, zugleich mit ihnen das Gefolge, Reittiere, Pferde, Kamele (Tragaltar in Admont). Auf Tafelbildern und Wandgemälden reiten sie stattlich aus einer bergigen Landschaft hervor, wobei für genrehafte Zusätze ein oft humoristischer Eifer blüht (Fig. 413). Die Architektur, vorher als Tempel oder Burg bezeichnet, wird zur romantischen Ruine, durch welche sich der Anblick auf Berge, Täler, Burgen, Städte und das Meer öffnet. Das Kind verliert die feierliche Segensgeberde, es greift neugierig und erstaunt in die mit Dukaten gefüllte Kassette, die Melchior darbietet. Kaspar hat nun fast allgemein einen Pokal oder eine Monstranz, Balthasar ein Horn. Statt der Kronen treten Mützen oder Turbane auf. Bei diesem Zug nach äusserer Prachtenthaltung blieb es in der neueren Kunst umsomehr, als die Künstler ihre erweiterte Länder- und Völkerkunde in orientalischen Typen,

[1]) So als die drei Wetterherren oft auf Glocken; Jasper fert mirham, thus Melchior, Balthasar aurum. Im Spiel von der Kindheit, Mone I. 161, bringt Balthasar von Saba „den besten wiroch", Caspar v. Caldäa Myrrhen und Melchior v. Arabien Gold. Die allegorische Deutung öfters in Hymnen: myrrha homo, rex aurum, suscipe thura, Deus (Cl. Mamertus).

Waren und Produkten anbringen konnten. Auch die Volkskunst in den Krippen erfreute sich an Königen in Wallensteintracht, an echten Türken und Mohren.

Der Legende folgend, wird zuweilen der Aufbruch oder das erste Zusammentreffen der Könige, ihre Erfahrungen bei Herodes und ihre Heimkehr geschildert. Im Stern ist oft das Kind mit Kreuz sichtbar. Der Hin- und Rückzug ist besonders anschaulich im Tympanon des Südwestportals zu Ulm von ca. 1370 geschildert (Pfleiderer, Mitt. U. Obs. Heft 9), wobei auch die dem einzelnen in der Weihnacht geschehenen Wunder angedeutet sind: dem Kaspar hat ein Strauss ein Ei gelegt, aus dem ein Löwe und ein Lamm (Sinnbilder Christi) hervorkamen. Dem Balthasar gebar sein Weib ein Kind, das sogleich von Christo weissagte und nach 30 Tagen starb. Dem Melchior erblühte eine Blume, aus deren Frucht eine ebenfalls weissagende Taube hervorkam. In dem Dreikönigsfenster des Münsters zu Bern (um 1470) sind zwei dieser Wunder dem Zug der Könige vorausgeschickt.

7. Der Kindermord (Matth. 2, 16—18), seit dem 5. Jh. ziemlich feststehend so, dass auf einer Seite Herodes den Befehl erteilt, in der Mitte Soldaten auf einen Haufen Kinder einhauen und stechen, andererseits die Weiber wehklagend fliehen oder auch mit den Henkern um ihre Erstlinge streiten. Abgekürzt zeigt das Schema nur Herodes und einen Soldaten, der ein Kind am Fusse emporhält, um es mit dem Schwerte zu spalten. Der naheliegenden Versuchung, eine wilde Schlächterei und Rauferei zu schildern und im Gegensatz dazu die Reize junger Frauen in lebhaften Bewegungen zu entfalten, haben die barocken Maler nach italischen Vorbildern nicht widerstanden.

Nach der Legende entkommt Elisabeth mit dem kleinen Johannes dadurch, dass sie in einen sich spaltenden Berg flüchtet (Glasgemälde der Frauenkirche in Ravensburg 1415).

Die nähere Ausmalung des Hergangs, Herodes Auftrag an die Schergen und die Rückmeldung derselben an der Holztür in St. Maria im Kapitol, deren linke Hälfte überhaupt der Jugend Christi bis zur Taufe gemidmet ist. (S. die Tafel).

8. Die Flucht nach Ägypten (Matth. 2, 13—15), seit dem 8. Jh. sehr einfach: Maria reitet, das Kind vor sich, auf einem Esel, den Joseph, Stab oder Körbchen tragend, treibt oder führt; manchmal ein Engel als Begleiter oder Führer.

Die Apokryphen haben die Reise mit mancherlei Abenteuern ausgeschmückt. a) Die Schnitter. Die hl. Familie traf einen Sämann, den Maria anwies, wahrheitsgemäss den Verfolgern zu sagen: Solche Leute sind vorbeigezogen, als ich diesen Weizen säete. In der Nacht schoss der Weizen auf und reifte, so dass er anderen Tages geschnitten wurde. Die Schergen Herodes' liessen, durch die Antwort des Mannes und den Augenschein entmutigt, von weiterer Verfolgung ab (Gemälde Hans Memlings in München). b) Die Räuber. In der Ebene werden die Reisenden von Dieben angefallen, der eine plündert, der andere schützt und herbergt sie; es sind die beiden Schächer, die mit Christo später gekreuzigt wurden. c) Die Ruhe auf der Flucht (riposo), italischer Abkunft und erst im 16. Jh. verbreitet. Maria sitzt mit dem Kinde unter einem Baume, Joseph steht, den weidenden Esel am Zügel, den Hut in der Hand, daneben. Reizende Putten treiben in den Zweigen, an der Quelle und zwischen Blumen ihr ausgelassenes Wesen. Dazu eine tiefpoetische Waldlandschaft (Kranachs Tafel v. 1504 im Berliner Museum u. Helldunkelschnitt v. 1509). Den legendären Zug, dass die Palme ihre fruchtbeladenen Zweige zu dem Kinde neigt, deutete Hans Baldung auf dem Freiburger Dombilde mit der Flucht an (Janitscheck 403). d) Die Götzen Ägyptens stürzen bei der Ankunft der hl. Familie nach Jes. 19, 1 (commovebuntur simulacra Aegypti a facie eius), so auf Glasgemälde in Ravensburg v. 1415. e) Die Rückkehr aus Ägypten, ganz nach Art der „Ruhe" entworfen, hat man auf einem Wandgemälde in Terlan um 1490 (?) finden wollen. (Dengler i. Kirchenschmuck N. F., 1882, 4ff.)

8. Der Zwölfjährige im Tempel (Luc. 2, 42—52), nicht lernend, sondern lehrend, mit erhobener Hand und Buchrolle auf einem erhöhten Stuhl oder Thron inmitten der erstaunten seniores, Maria und Joseph kommen von hinten oder der Seite heran (Cod. Egb.), so noch im späteren Ma. (Fresken zu Terlan, wo die

Schriftgelehrten ganz klein gebildet sind, wirksam aufgebaut mit sehr jugendlichem Kinde der Creglinger Altar von 1487), doch auch verkürzt und gedrängt (von einer Hängekanzel predigend im Ulmer Tympanon, auf einer unendlich hohen Treppe sitzend an einer Naumburger Kanzel).

b) Das öffentliche Leben Jesu.

Die deutsche Kunst trat mit einer frischen Empfänglichkeit für das ganze Lebenswerk Jesu an das Evangelium heran. Den lebendigsten Eindruck geben uns die grossen Cyklen, über welche die rheinische Malerschule des 10. und 11. Jh. verfügte. Die Wandgemälde in Reichenau, die Tituli Eckehards für Mainz, die Evangelienhandschriften der ottonischen Zeit, die Bernwardssäule in Hildesheim lassen uns nur mit Bedauern ahnen, welcher Reichtum an Kunstvorstellungen sich erschlossen hätte, wenn die Kunst auf der eingeschlagenen Bahn weitergegangen wäre. Aber schon im 12. Jh. ist der völlige Umschwung des Interesses besiegelt. Mag man nun die Scholastik verantwortlich machen, deren Spekulation jetzt einseitig auf die „Genugtuung" (satisfactio) gerichtet ist, oder die nervöse Frömmigkeit der Mystiker, oder das kirchliche Schauspiel, das mit Riesenschritten von der Kindheit Jesu zu seinem Leiden eilt, kurz, welches auch die Motive seien, seit dem 13. Jh. ist eine zunehmende Verarmung evangelischer Bilder festzusellen. Und die ungesunde Überwucherung der Legende und der Passion kann für die Verkümmerung des eigentlichen Lebenswerkes Jesu doch in keiner Weise entschädigen.

Im Grund sind es nur wenige Szenen, die wirklich Gemeingut der ma. Kunst geworden sind und eine gewisse Entwicklung durchgemacht haben. Hierzu gehört die Taufe, die Verklärung, die Auferweckung des Lazarus, in geringerem Masse schon die Versuchung und die Hochzeit zu Kana. Dagegen hebt sich aus dem Leben des Täufers das Gastmahl Herodis heraus. Der Palmeneinzug dagegen eröffnet stets die Passionsfolgen und wird dort zu besprechen sein. Nach der Reformation hatte es den Anschein, als würde das neuerwachte Bibelstudium der Kunst ein volleres Bild des mittleren Lebens Jesu erschliessen. Neben den graphischen Werken, Bibel- und Postillenillustrationen lassen die Decken- und Emporenbilder evangelischer Kirchen darauf schliessen. Vor allem kann als ein kräftiger und breiter Ansatz hierzu der Mömpelgarter Altar Hans Schäufeleins gelten, wo der biblische Stoff in 157 Szenen so ziemlich erschöpft ist[1]). Aber volkstümlich ist der Abschnitt nie geworden; ebensowenig bildete sich eine halbwegs sichere und feste Typik der einzelnen Szenen heraus. Jeder Künstler suchte den Stoff neu zu gestalten. Die monumentale Ausgestaltung bleibt also noch eine Aufgabe der Zukunft.

1. Die Taufe Christi. J. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. Ein Beitr. z. Entwicklungsgesch. d. chr. Kunst, Münch. 1885. — Ch. Riggenbach in M. K. K. C. C. VIII. 121 ff. — Detzel I. 241—254. — Haseloff 106—122.

Die Taufe (Matth. 3, 13—17) ist in altchristl. Kunst nach der biblischen und kirchlichen Sitte so gefasst, dass Christus ganz nackt und klein als Knabe (die Neugetauften hiessen pueri oder infantes) mit betend erhobenen oder herabhängenden Händen in oder neben dem Jordan steht, der aus einem Felsen herabspringt. Über ihm die Taube, links der Täufer in Fell oder Exomis, legt die Rechte auf das Haupt Christi. Hierzu kommt der Jordanus als Flussgott, bald das Trockentuch haltend, bald scheu zurückweichend nach Ps. 113, 5 (quid est

[1]) H. Modern, der Mömpelgarter Flügelaltar H. L. Schäufeleins u. der Mstr. v. Messkirch, Jb. Khs. XVII. 307.

tibi Jordanis, quia conversus es retrorsum?) und zwei oder mehr assistierende Engel. Für byzantinische Denkmäler ist charakteristisch, dass Christus meist erwachsen und bärtig erscheint, der Flussgott bis ca. 1000 fehlt, dagegen noch die Hand Gottes, Strahlen, felsige Ufer, der predigende Täufer mit einem Kreuz und ein Mann, einen Baum fällend, oder doch ein symbolisches Beil (Matth. 2, 10, securis ad radicem arborum posita est) zugefügt ist. In den deutschen Bibeln des 10. Jh. finden wir sogleich eine unklare Mischung beider Typen, den Herrn unbärtig und jugendlich, den Flussgott fehlend, wofür das Wasser in einem unnatürlichen Berge dem Herrn bis an die Brust steigt; daneben einige Denkmäler (Prümer Antiphonar in Paris), wo der Flussgott als JOR und DAN verdoppelt ist. Die Engel stehen mit verdeckten Händen, halten das Trockentuch, fehlen aber auch bisweilen. Im 12. Jh. wird Christus bärtig und der Fluss steigt bis zu den Schultern, einige Male das Kreuz (Hort. delic). Im 13. Jh. machen sich byzantinische Einflüsse namentlich im Beiwerk breiter, die felsigen Ufer, die Gotteshand und die Strahlen; die Engel und der Täufer sind reich gewandet. Dazu kommt neu das Gefäss (Fläschchen) mit Salböl, teils von der Taube getragen, teils in Form einer Büchse oder eines Krügleins (Klosterneuburger Altar) in der Hand des Täufers, und auf dem Hildesheimer Taufbecken das Brustbild Gott Vaters mit Spruchband: Hic est filius meus dilectus. Christus selbst verdeckt mit einer Hand die Scham, die andere ist im Redegestus zur Brust erhoben. Die genannten Elemente ergeben zahlreiche Varianten. Im 14. und 15. Jh. wird der Taufakt immer allgemeiner durch Übergiessen (infusio, s. S. 274), entweder mit einer Schale oder mit blosser Hand vollzogen. Bei Schongauer wird zuerst der unnatürliche Wasserberg dadurch beseitigt, dass der Täufling ein Lendentuch hat. Die Engel halten nunmehr sein Kleid. Seine Hände sind über der Brust gekreuzt. Eine wesentliche Änderung hat die neuere Kunst daran nicht mehr vorgenommen. Nur dass die Landschaft reicher entfaltet wird.


Fig. 414. Versuchung am Dom zu Paderborn.

2. Die Versuchung (Marc. 1, 12, 13, Matth. 4, 1—11, Luc. 4, 1—13) ist trotz des anschaulichen Berichts selten, meist nur die erste: Christus und der Satanas stehen sich gegenüber, letzterer deutet auf die Steine am Boden (Psalt. noct. in Breslau) oder hält dem Herrn einen Stein vor, mit der dritten dadurch kombiniert, dass der Herr auf einem Berge sitzt (Relief am Dom zu Paderborn, Fig. 414).

3. Die Hochzeit zu Kana (Joh. 2, 1—12). In altchristlicher Zeit wird als Symbol der Eucharistie lediglich die Verwandlung des Weins dargestellt. Der Herr berührt mit dem thaumaturgischen Stab die Krüge, in welche Diener Wasser giessen, während der Speisemeister kostet. Oft ganz abgekürzt und mit dem Brotwunder zusammengestellt. Die Byzantiner geben die Mahlszene, daneben oder darüber die Braut mit der Krone, der Herr sitzt am linken Tischende. In den deutschen Handschriften des 10. Jh. wird zunächst das Weinwunder (zwischen Jesus und Maria) erzählt, doch auch (auf Elfenbeinen in Würzburg u. Berlin, Fig. 415) mit dem Mahl verbunden. Im 12. und 13. Jh. sitzt Christus schon an oder hinter dem (halbkreisförmigen) Tische, die Hand erhoben, seine Mutter neben ihm. Das Wunder

vollzieht sich vorn zwischen den kleinen Figuren der Diener und des Mundschenks. Zahlreiche Beispiele bei Haseloff 128—29. Dies ist im späteren Ma. und in der Malerei der Renaissance noch beibehalten, wo der Vorgang nach den Italienern (Paul Veronese) in eine weite Halle verlegt und zu einer heiteren Feier mit Musikanten, Tafelgenüssen, Prunkgefässen u. dergl. erweitert wird.



Fig. 415.
Hochzeit zu Kana. Elfenbein. Berlin.

4. Die Verklärung, transfiguratio[1]) (Matth. 17, 1—13, Mc. 9, 1—12, Luc. 9, 28—26), wird vom 9. bis 13. Jh. in den Grundzügen übereinstimmend so dargestellt, dass Christus freischwebend auf der Erdkugel, oder auf der Spitze des Berges stehend, segnend die Rechte erhebt, neben ihm Moses und Elias, ehrerbietig vorgebeugt, die Hände erhoben. Im Vordergrund, der manchmal wie eine untere Bühne abgeteilt ist, kauern oder knien, mit Zeichen des höchsten Staunens, auch das Gesicht verbergend oder nach Luc. 9. 32 schlafend, Petrus, Johannes und Andreas. Das blendende Licht ist durch eine kreisförmige Aureole oder eine Mandorla, abwärts gerichtete Strahlen oder byzantinisch durch eine nach allen Seiten strahlende Glorie angedeutet. Im 13. Jh. in Handschriften schon spärlich, in Wandgemälden zu Schwarzrheindorf, Maria-Lyskirchen und Gurk. Auf einem altkölner Tafelbild steht der Herr und segnet die Weltkugel, während die beiden Propheten schweben. Die Jünger sind dagegen entzückt. Damit scheint die deutsche Tradition abzubrechen. In der Renaissance, wo der Gegenstand in der Grabplastik und in der Deckenmalerei wieder sehr häufig wird, dominiert die Konzeption Rafaels (Christus mit erhobenen Händen schwebt empor, die beiden Himmlischen lebhaft ihm zu, die Jünger liegen geblendet am Boden).

5. Die Auferweckung des Lazarus (Joh. 11, 1—44), häufig in altchristlicher Kunst als Beweis der Auferstehung und kurz gefasst: Jesus wendet sich mit der Hand oder der virgula divina gegen einen tempelartigen Grabbau, in welchem Lazarus mumienartig eingewickelt aufrecht steht, ganz steif oder schon leicht bewegt. Auf Sarkophagen kommen hinzu die kauernd bittende Maria, auch Martha und zuweilen einige Jünger als Gefolge. So geht der Typ trotz aller Fremdartigkeit in die deutsche Kunst über, nur dass in den Bibeln wie auch in Reichenau (Fig. 416) Lazarus senkrecht im offenen Grabe steht, dessen Deckel die Judaei abgehoben, sich die Nasen verhaltend (V. 39: Domine iam foetet, im Osterspiel Mone I. 94 „er stinket als ein hunt"), ein Motiv, welches bis zum Ende des Ma. weitergeht. Die Schwierigkeit, dass Christus über die Schwestern hinweg segnet, führt im

---

[1]) DE WAAL, Ikonogr. d. Transfig. i. d. ält. K. Röm. Qs. XVI. 25.

11. Jh. zu einer Trennung der Szenen (so Bernwardssäule u. Stuttgarter Psalter) und immer allgemeiner wird ein liegender, lehnender oder aufrechter Sarg. Der antike Grabbau noch vereinzelt über dem Erweckten (Oberzell, Evang. Utrecht,



Fig. 416. Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde in Reichenau.

Elfenbeine in Berlin u. Strassburg, Haseloff 133. A.). Scheinbar erst im 15. Jh. fällt die thaumaturgische Haltung Christi und die Mumie. Christus beugt sich nieder und zieht den bis aufs Lendentuch nackten, schon ganz lebendigen Lazarus mit beiden Händen aus einer Grube (Koll. Weig. II. 245 Kupferstich Joh. v. Köln 1460, Fig. 417). Ein reizendes Marmorrelief von Rothöl in St. Anna in Augsburg zeigt uns den Herrn mit allen seinen Jüngern und den Schwestern vor dem Grabe, dessen Deckel zwei Juden heben, während Lazarus regelmässig bekleidet heraussteigt. Die Inschrift gibt die altchristliche Hoffnung wieder:

LAZARVS VT CHRISTI VERBIS REVOCATVR IN AVRAS
SIC NOSTRA E TVMVLIS REDIVIVA CADAVERA SVRGENT.

Von da war nur noch ein kleiner Schritt zu einer völlig freien Komposition und diese hat Rubens in dem bekannten Gemälde in Berlin vorgelegt: Gleichsam spielend vollzieht sich das Wunder. Die Freunde lösen die Hüllen von dem dankbar emporschauenden Lazarus, der zum freudigen Erstaunen der Schwestern die ersten Schritte ins Leben zurücktut. Die Begegnung mit den Schwestern hat P. Vischer 1521 im Dom zu Regensburg für das Epitaph der Marg. Tucher verwandt, 1543 für Pfalzgraf Otto Heinrich wiederholt (in München)[1]: der Herr, von seinen Jüngern gefolgt von der einen Seite, wendet sich tröstend gegen die zwei flehenden Schwestern, im Hintergrund ein Kuppelbau.

[1]) Hier mit der Inschrift: Diss · Evangelium · wirt · beschriwen · matthei · am · XV. Das würde auf das kananäische Weib gehen, eine offenbar erst der Nachbildung untergelegte Bedeutung, s. Daun, R. f. Kw. 1898, 198. Die Komposition entspricht vollständig dem Schema für die Begegnung mit dem Schwesternpaare, aber auch der Abschied Jesu von seiner Mutter wird ähnlich und in jener Zeit sehr häufig dargestellt.

6. Die Samariterin am Brunnen (Joh. 4, 7—42), in altchristlicher Kunst abgekürzt so, dass Christus mit redender Hand und das Weib zur Seite eines Ziehbrunnens stehen. Später und in den deutschen Bibeln richtiger nach Joh. 4, 6: Christus sitzt auf einer Erhöhung, einige Jünger



Fig. 417. Auferweckung des Lazarus. Holz. Dom zu Mainz.

im Gefolge. Als Gegenstück erscheint mehrfach (Bernwardssäule, Cod. Egb., Cod. Ept.) die Ehebrecherin (Joh. 8, 2—11).

7. Der Gichtbrüchige, teils nach Matth. 9, 1—8, wo der Kranke auf dem Bett durch

die offene Dachluke herabgelassen wird, teils nach Joh. 5, 1—15 am Teich Bethesda (Symbol der Taufe). Der Kranke, in kleiner Figur, trägt seine Bettlade; in den deutschen Bildern ausführlicher: Ein Mann hebt eine nackte Figur in den viereckigen Teich, den ein Engel erregt, vorn Christus den Kranken segnend, der auf einer Matte liegt und dann mit dieser auf dem Rücken abgeht.

8. Der Jüngling von Nain, Luc. 7, 11—15. Von links naht Christus mit dem Jüngerzug, zu seinen Füssen die flehende Witwe, von rechts aus dem Stadttor vier Träger mit der verhangenen Bahre, auf welcher sich der Jüngling aufrichtet (Reichenau). Kürzer in Hildesheim: Die Bahre steht am Boden, das Gefolge dahinter, der Herr ergreift den nackten Jüngling bei der Hand.

9. Der Seesturm, Luc. 4, 36—40, erst in späterer Kunst (Ev. Otto II. Aach.) Auf dem gekräuselten Meer mit grossen Fischen die antike Barke, darüber Wolken und die Köpfe der Windgötter. Im Schiff einerseits Christus schlafend, andererseits den Sturm mit der Segenshand bedrohend (Reichenau).

10. Der Besessene von Gadara, Marc. 5, 1—19, getreu nach dem Bericht bei Grabsteinen und an Händen und Füssen gebunden, nackt. Auf Christi Geheiss geht ein Teufelchen aus seinem Munde, mehrere Schweine, von kleinen Dämonen geritten, stürzen sich ins Meer, hinten fliehen die Hirten in ein Kastell. In Reichenau ist der Kranke bekleidet und nicht gebunden, zeigt lebhaft auf die Schweine.

11. Die Blutflüssige und Jairus Töchterlein, Matth. 9, 18—31, seit alters dem evang. Bericht entsprechend verbunden, so noch in Reichenau. Der Typ steht ebenso fest. Christus wendet sich zu der kauernden, knienden oder vorgebeugten Frau, die seinen Saum berührt, zurück. Zuweilen mischt sich nach Luc. 8, 45 Petrus (turbae te comprimunt) dazwischen. Andererseits das Mädchen auf dem Bette, von Christus an der Hand ergriffen, dahinter die Eltern.



Fig. 418. Gastmahl Simeons. Taufbecken. Hildesheim.

12. Das Gastmahl Simons, Mt. 26, 6—13, Luc. 7, 37—48. Die älteren Illustratoren (Cod. Egb.; Aachener, Bremer Ev.) haben sich in die morgenländische Sitte des Liegens bei Tisch, wo die Füsse nach hinten untergeschlagen wurden, nicht hineindenken können und geben Christum thronend inmitten der Seinen, ohne das Mahl, das Weib zu seinen Füssen kauernd oder liegend, andere ihm das Haupt salbend. Im 12. Jh. ist endlich eine leidliche Lösung derart gefunden, dass Christus mit Jüngern oder Pharisäern am Tisch sitzt. Seine Füsse werden nach vorn unter dem Tischtuch sichtbar. Das Weib liegt davor und hebt einen Fuss zum Küssen (Ev. Heinrichs des Löwen, Hildesheimer Taufbecken u. a., Fig. 418).

13. Das Brotwunder, Matth. 14, 17 u. 15, 36, Joh. 6, 4 erzählt, als Symbol des Abendmahls ungemein beliebt zeigt den Herrn einfach die Brote (und Fische) segnend oder mit dem Stab berührend, zu seinen Füssen Körbe. In den deutschen Bibeln kommen die lagernden Scharen und die Verteilung durch die Jünger hinzu.

14. Der Aussätzige, Matth. 8, 1—4, textgemäss auf den Knien, mit Flecken am Leibe, ein Horn umgehängt. In Reichenau ist auch die Darstellung vor dem Priester und das Reinigungsopfer (zwei Tauben) angefügt. Das Horn ist an der Tempeltür aufgehangen. Ganz volkstümlich ist auch das Bild am Riemeraltar in St. Nicolai zu Stralsund v. 1451 (hir knebedet en spittelre).

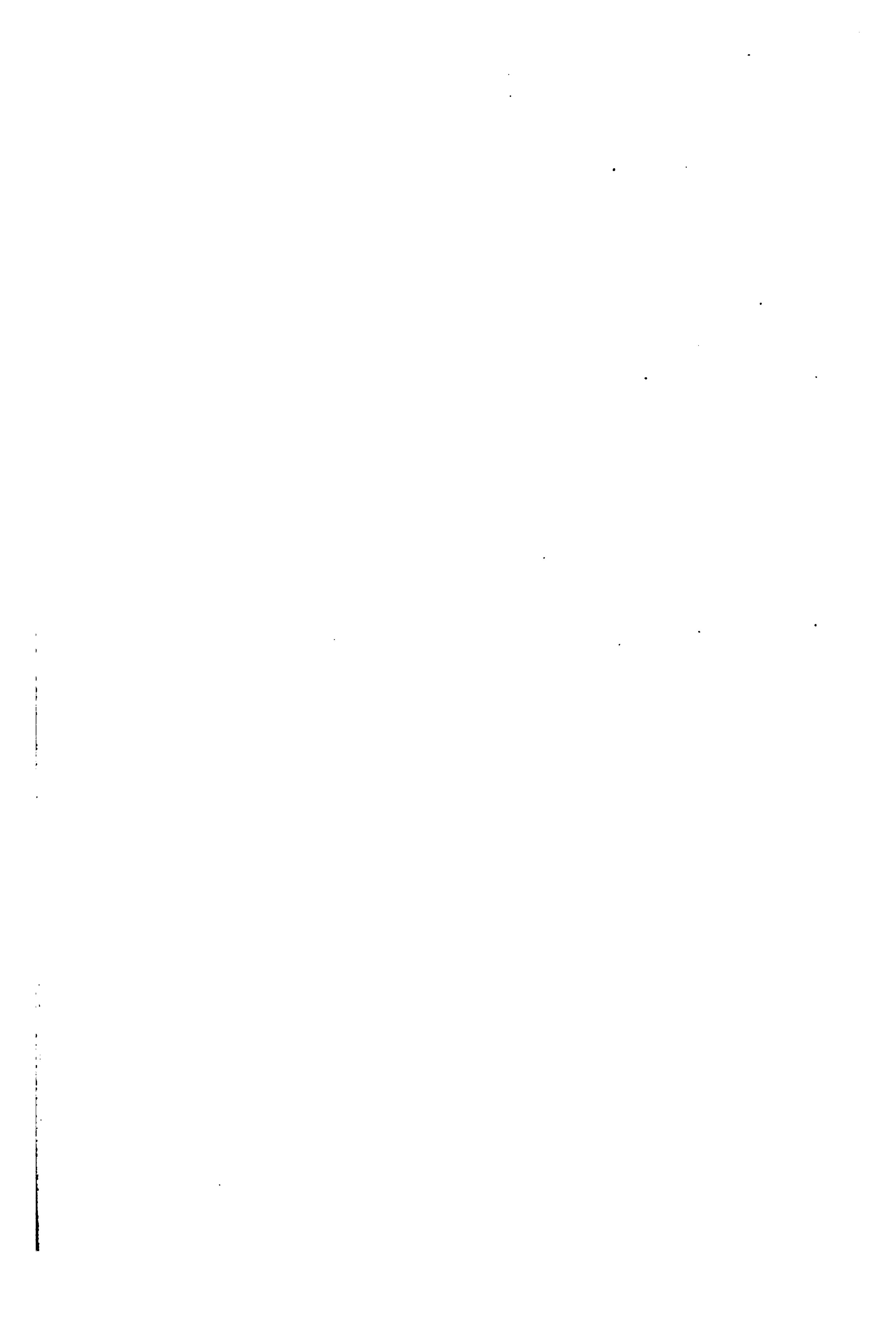
15. Der Blindgeborene. Von den verschiedenen Erzählungen (Bartimäus, Marc. 10, 46—52, Luc. 18, 35—43, zwei Blinde Matth. 9, 27—31 und der Blindgeborene Joh. 9, 1—8)



Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer.

Verlag von Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzig.

Die Bernwardssäule im Dom zu Hildesheim.
(Nach Photogr. v. Bödecker).



ist meist die letztere gewählt. Christus berührt die Augen (Fig. 419) des an einem Stocke Vorgebeugten oder Knienden, der alsbald wegeilt, um sich am Siloaquell (Teich oder Brunnen) zu waschen.

16. Der Wassersüchtige, Luc. 14, 2—5, bis auf einen Lendenschurz nackt, entkräftet, mit aufgedunsenem Leibe, wird dem Herrn entgegengeführt.

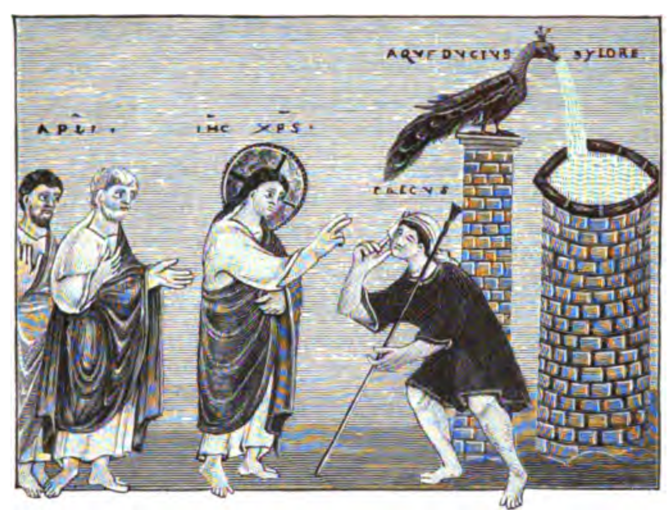


Fig. 419. Heilung des Blinden. Cod. Egb.

17. Johannes der Täufer. Sein tragisches Ende ist einer der wenigen Vorwürfe, die auch der späteren Kunst geläufig blieben. Hier wird besonders mit höfischer Behaglichkeit der Tanz der Herodias (Mc. 6, 17—29) erzählt, welche sich vor der festlichen Tafel nach Art der ma. Jongleure windet. Johannes wird in seiner Zelle oder vor dem Gefängnis kniend enthauptet. Das Mädchen trägt das Haupt auf einer Schüssel ihrer Mutter zu. Seine Geschichte sehr ausführlich in den Wandgemälden des 13. Jh. im Dom zu Braunschweig und auf einem zierlichen Schnitzaltar in St. Elisabeth zu Marburg. Im späteren Ma. und in der Renaissance finden wir ihn auch häufig im Walde vor Soldaten predigen.

Einen der vollständigsten und in seiner Art geistvollen Cyklus des mittleren Lebens Jesu finden wir auf der Bernwardssäule in Hildesheim mit folgenden 28 Szenen. 1. Taufe, 2. Versuchung, 3. Berufung des Petrus und Andreas und 4. des Johannes und Jakobus, 5. Hochzeit zu Kana, 6. Der Aussätzige, 7. Sendung der Zwölf, 8. die Samariterin am Brunnen, 9. Johannes d. T. vor Herodes, 10. Enthauptung des Täufers, 11. Mahl des Herodes, 12. Jairus und die Blutflüssige, 13. Der Blinde, 14. Die Ehebrecherin, 15. Der Jüngling zu Nain, 16. Verklärung, 17. Christus und die Pharisäer, 18. 19. Gleichnis vom Reichen und Lazarus, 20. Zachäus, 21. Verfluchung des Feigenbaums, 22. Heilung der beiden Blinden, 23. Meerwandeln, 24. Das Brotwunder, 25. Die Schwestern des Lazarus, 26. Auferweckung des Lazarus, 27. Salbung, 28. Palmeneinzug. (S. die Tafel).

Die Gleichnisse.

Es ist fast unverständlich, dass die Gleichnisse Jesu, so anschaulich und volkstümlich erzählt, von der kirchlichen Kunst so arg vernachlässigt werden konnten, obwohl sie in hundert Wendungen auf Sprache, Dichtung und Vorstellung des Volkes abgefärbt haben. Die Erscheinung ist um so rätselhafter, als weder das Ma. noch der Pietismus besonders gleichnisscheu war, sondern sich im Gegenteil mit den abstrusesten und unverdaulichsten Allegorien abquälten. Jedenfalls hat das naive, unbefangene Verständnis der biblischen Parabeln gerade dadurch schwer gelitten und wir haben es in jeder Beziehung nur mit ärmlichen Bruchstücken zu tun.

1. Der reiche Mann und der arme Lazarus, Luc. 16, 19—31, zuerst in den Bibeln, an der Bernwardssäule und in Burgfelden, meist in mehreren Szenen. Wir sehen zuerst das Mahl des Reichen, der allein (Hildesheim) oder mit Freunden am reichbesetzten Tische sitzt, während geschäftige Diener auftragen.

Lazarus als Bettler, mit Schwären bedeckt, fleht am Fuss des Tisches, hinter ihm die Hunde. Dann der Tod der beiden; der Reiche auf dem Bett, von den Seinen beweint und gepflegt, wird sichtbar „vom Teufel geholt", Lazarus von zwei Engeln getragen (Burgfelden). Abraham im Paradies (zwei Bäume) auf dem Thron hat den kindlich kleinen Lazarus auf dem Schoss. Der Reiche im Höllenrachen (abyssus), von Köpfen und Flammen umgeben, deutet auf seine Zunge. Dann scheint sich das Gleichnis ganz zu verlieren und taucht erst im 15. Jh. in Stichen, und zwar als Sittenbild auf, wobei dann in steigendem Mass das Wohlleben des Reichen geschildert wird (Wollteppich i. Mus. Basel v. 1480). Für die Auffassung des 16. Jh. und der Folgezeit sind die beiden Stiche Aldegrevers von 1554 recht bezeichnend.

2. Der barmherzige Samariter, Luc. 10, 29—37, gern Gegenbild des vorigen, wie auch auf Christus gedeutet, ebenfalls in mehreren (2—6) Szenen. „Der Mensch" reitet aus Jerusalem. Die Räuber haben ihn vom Tier gerissen, das einer hält, und schlagen ihn mit Keulen, Schwertern, Spiessen. Der Samariter verbindet ihn, führt ihn in einem Reitsessel auf seinem Tier, drückt dem Wirt ein Geldstück in die Hand (München cod. lat. 23338 und Cim. 58, Ev. Brem., Hort. del., Schüssel in Trier). In Burgfelden spielt der Überfall in einem Walde und ist in zwei Szenen mit köstlicher Frische geschildert. Man kann nur mit Neid und Bedauern auf diese verheissungsvollen Anfänge einer kraftvollen und erfindungsreichen Bilderbibel schauen. Diesen Volkston hat erst Rembrandt in dem köstlichen Stiche wiedergefunden, wo die Abladung vor dem Wirtshaus vor sich geht.

3. Die Arbeiter im Weinberg, Matth. 20, 1—16. Der „Herr des Weinbergs" geht zu den verschiedenen Stunden aus, die Arbeiter zu dingen und zahlt ihnen zuletzt den „Groschen" (Ev. Ept. u. Brem.). Es verdient Erwähnung, dass am Westportal des Baptisteriums zu Parma sieben Szenen in Weinranken spielen, wobei die sechs Lebensalter berufen und inschriftlich auf die sechs Weltalter (prima aetas seculi — prima mane infancia) angespielt wird.

4. Das grosse Abendmahl, Matth. 12, 1—14. Es werden die verschiedenen Berufsstände, zuletzt die Krüppel und Lahmen eingeladen. Der König lässt den undankbaren Gast hinauswerfen.

5. Der Säemann, Matth. 13, 1—9, erst in evangelischer Kunst. Man sieht deutlich unterschieden den viererlei Acker, den Weg, den Fels, die Dornen und das gute Land, das schon volle Halme trägt, z. B. auf einem naiven Relief an der Stadtkirche von Suhl 1643.

6. Der verlorene Sohn, Luc. 15, 11—31, als Sittenbild und in mehreren Szenen seit 16. Jh. beliebt, z. B. im Schweinehof kniend, Kupferstich von Dürer, in vier Vorgängen von H. Seb. Beham 1540. Sehr ausführlich ist die Schilderung auf einem Gobelin der Elisabethkirche zu Marburg, angebl. 14. Jh. (Auszug, Reise, Verkehr mit einer Geliebten, mit einer Dame im Bad, am Bettelstab, Schweinehut, Empfang des Vaters, Gastmahl), durch lateinische Umschriften erklärt.

7. Die zehn Jungfrauen, Matth. 25, 1—13. Das Gleichnis hat eine merkwürdige Entwicklung genommen. In Handschriften sehen wir seit dem 11. Jh. den Zug der Klugen, ihre brennenden Lampen erhoben, vom Sponsus (Christus) geführt oder an der Tür begrüsst, die Törichten mit umgestürzten Lampen und wehklagend vor der verschlossenen Tür, über welcher das Brustbild des Sponsus erscheint (nescio vos). Die innewohnende Bedeutung brachte das Gleichnis bald in Verbindung mit den grossen Portalcyklen, die im Weltgericht gipfeln. Sie werden auch hier noch wie in Strassburg und Freiburg von Christus, resp. dem „Versucher" oder „Fürst der Welt", häufiger aber von Kirche und Synagoge an-

geführt. Einmal in den Portalschmuck eingeführt, konnten sie ebenso leicht als Vorbilder christlicher Brautleute gedeutet werden, deren Ehe ja vor oder unter der Tür eingesegnet wurde (so an der goldenen Pforte in Magdeburg und an der Brauttür von St. Sebald in Nürnberg). Hier fehlt naturgemäss die Führung. Später scheint die Verbindung mit dem Weltgericht ganz gelöst. Nic. Manuel gibt in seiner Holzschnittfolge von 1518 einfache Kostümbilder. Ganz im biblischen Sinn ist dagegen das Gleichnis auf einem Marmorrelief im Museum zu Bonn in feiner Renaissance illustriert: Ein Säulenpalast mit zwei Türen. Durch die eine führt Christus die Klugen ein, die Törichten stehen ratlos klopfend und rufend vor der verschlossenen, über welcher aus einem Rundfenster abwehrend Christus herabschaut.

c) Die Passion.

So ärmlich die Denkmäler vom Leben Jesu berichten, so überreich sind sie für die Passion vorhanden. Während gerade die altchristliche Kunst eine eigene und langdauernde Scheu vor dem Gegenstande bewahrte, hat das Ma. alle Schauer des gewaltigen Dramas in vollen Zügen gekostet. In tausenden von Werken aller Kunstzweige finden wir unermüdlich die Leidensgeschichte wiederholt. Man kann sagen, die Passion ist die eigentliche Religion, das Glaubensbekenntnis, die selbsterlebte Frömmigkeit der Generationen vom hl. Bernhard bis auf Luther gewesen. Aber eine Andacht, die nur von den stärksten Schmerz- und Marterbildern lebt, muss notwendigerweise verrohen. Die Passionsspiele sind in dieser Hinsicht der beste Gradmesser des verfallenden Geschmacks. Alle körperlichen Qualen, die das grausame, hochnotpeinliche Gerichtsverfahren kannte, alle Roheiten, welche entmenschte Büttel und Henker mit cynischem Humor an ihren Opfern verüben mochten, wurden nach und nach in das Schauspiel eingetragen und so der Reiz des Grausigen immer höher gespannt. Die Kunst ist auf diesem Wege nachgefolgt. Sie hatte aus der altchristlichen Anschauung den leidlosen Heiland übernommen, und gelassen oder gar mit einer gewissen Freudigkeit lässt der Christus der romanischen Zeit alle Stürme über sein Haupt ziehen. Im 13. Jh. bewahrt er noch bei den grossen Plastikern die edle, unerschütterliche Ruhe, während die Nebenpersonen anfangen, in Hass, Furcht oder Mitleid massvoll zu leben. So sind, wie in Naumburg und Strassburg, Gruppen von antiker Grösse und Fassung entstanden. Dann aber werden alle Leidenschaften aufgewühlt. Selbst Dürer arbeitet anfänglich noch mit den stärksten Affekten und gewinnt erst allmählich die künstlerische Ruhe, die auch Krafts Stationen auszeichnet.

Die Zahl der Szenen von dem Palmeneinzug bis zur Himmelfahrt ist schon durch die ottonischen Bibeln auf mehr als 20 gebracht. In der Folgezeit ist sie auf durchschnittlich 25 erhöht, wozu aber noch eine ganze Reihe von Zwischenszenen, teilweis legendären Ursprungs kommen.

1. Der Palmeneinzug, Mc. 11, 1—11, ist schon auf späteren Sarkophagen fest ausgestaltet und erleidet in romanischer Zeit nur ganz geringe Variationen. Christus sitzt nach Männerart auf der Eselin, die Linke am Zügel oder mit Palmenzweig, die Rechte segnend oder redend erhoben, einige Jünger folgen ihm, das Eselsfüllen (nach Matth. 21, 7 manchmal auch mit Kleidern beladen) neben der

Mutter. Der Zug bewegt sich von links nach rechts auf das Tor Jerusalems, aus welchem ein oder mehrere Männer hervortreten, deren vorderster die Hände ausstreckt oder einen Rock hält. Vor ihnen noch zuweilen Kinderscharen (Matth. 21, 15, 16, pueri, ex ore infantium) mit Zweigen. Im Hintergrund oder rechts vor dem Esel ein Baum, in dessen Zweigen ein kindhaft kleiner Mann (Zachäus?) sitzt und Äste abhaut oder herabwirft, während andere hinaufzuklettern bemüht sind. Im 12. Jh. ist ein kleiner genrehafter Zug beliebt: Das Tier senkt den Kopf, um das ausgebreitete Gewand zu beschnuppern. Das Reiten nach Damenart ist byzantinischer Herkunft, so auf Wandgemälde in Dom zu Gurk und öfter in Handschriften. Unter dem Einfluss des Schauspiels und der Prozessionen am Palmsonntag wird das Gefolge vergrössert, aber doch der feierliche Charakter des Zuges bewahrt.

2. Die Fusswaschung, welche nach Joh. 13, 1—20 den Eingang der Passion bezeichnet, ebenfalls in der späteren altchristlichen Kunst konzipiert und in der ottonischen aufgenommen, zeigt den Herrn in oder vor dem Abendmahlssaal stehend oder kniend, die Ärmel zurückgeschlagen, ein Leinentuch vorgebunden, die Hand warnend gegen Petrus erhoben, der einen Fuss in ein Becken gesetzt hat und abwehrend die Hände gegen den Heiland streckt (Fig. 420). Die übrigen Jünger teils vollzählig, teils nur in Auswahl. Die byzantinische Fassung weicht darin ab, dass Petrus mit einer Hand auf die Füsse zeigt, die andere aufs Haupt legt: V. 9: non tantum pedes meos sed et manus et caput, während Christus den Fuss des Jüngers mit der Linken hebt.



Fig. 420. Fusswaschung. Holzschn., Germ. Mus.

Andere Zwischenszenen. Die Tempelreinigung nach Matth. 11, 15—17 an den Einzug angeschlossen. Christus redet mit drohender Geberde auf die Taubenkrämer ein, die sich zur Flucht wenden oder stösst Wechseltische um. In der neueren Kunst beliebt als Symbol der Reformation, Christus auch mit einer Geissel.

Die Abschiedsrede an seine Jünger (Joh. 17) findet sich seltener (Altartafel in Aachen) wie auch die Leidensverkündigung, Mc. 10, 32—34 (in Annaberg), später aber sehr häufig der Abschied Jesu von seiner Mutter (Fig. 421), der ohne biblische Unterlage eingeführt wurde (zweimal in Köln, Mus. No. 90a u. 96), im 16. Jh. auf Epitaphien und Tafeln (Bamberg, Mus. No. 49 u. 451), mehrmals von Kranach (Altartafel in Neustadt a. O. 1513) gemalt, wo immer der Herr und die Jünger von der einen Seite, Maria und Frauen von der anderen in freier Landschaft gegeneinandertreten, während bei Dürer (kleine Passion u. Marienleben) der Herr sich vom Haus wegwendet, unter dessen Halle Maria betend zusammenbricht.



Fig. 421. Abschied Jesu. Holzschn., Germ. Mus.

3. Das Abendmahl. H. Riegel, üb. d. Darst. des A. bes. in der tosk. Kunst, 1869. — E. Dobbert, die Darst. d. A. durch d. byzant. Kunst (Zahns Jb. IV, 281). — Ders., das A. in der bild. Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jh. R. f. Kw. XIII, 281, 363, 423. XIV, 175, 451. XV, 357, 506. XVIII, 349. — Detzel I, 332—50. — Kraus II, 297—301. — Haseloff 137—141.

Wie die biblischen Berichte Mc. 14, 12—25, Mt. 26, 17—29, Lc. 22, 7—20, Joh. 13, 21—30 drei Akte, die Zurüstung und den Genuss des Passalammes, die Kennzeichnung des Verräters und die Einsetzung des eucharistischen Mahles

miteinander verbinden, so hat es auch die Kunst versucht, wobei ihr freilich passierte, dass der Kern der Sache, das „neue Testament", entschlüpfte und die Nebenakte, vor allem die Kennzeichnung des Verräters, in den Vordergrund traten. Heute nach 1900 Jahren gibt es noch keine anerkannte Darstellung der Einsetzungsworte. Auf dem besten Wege dazu war die altchristliche Kunst mit jenen symbolischen Mahlszenen, wo der mystische Fisch die Stelle der Elemente vertrat. Und es ist bemerkenswert, dass vereinzelt noch bis ins 13. Jh. Fische auf dem Tische erscheinen. Seit dem 6. Jh. begegnen wir dann mehrfachen Illustrationen der ganz liturgisch gedachten Kommunion, wobei Christus Brot und Wein gesondert an die stehenden Jünger austeilt (Cod. Ross., Kaiserdalmatika in St. Peter in Rom) oder sie hinter einem Altar stehend segnet (Münchener Hs. 9 bis 10. Jh., bei Kraus Fig. 204). Auch kommt später gelegentlich die Segnung von Kelch und Brot (Gemälde von Dirck Bouts in St. Peter zu Löwen mit einer wahrhaft weihevollen Stimmung), die Darreichung der Hostie an einen der nächsten um den Tisch sitzenden Jünger vor (Fig. 422), während der Kelch von Mund zu Mund geht (Schnitzaltar in Landkirchen, Matthäi S. 160) und in der evangelischen Kunst ist, soweit nicht Lionardos Vorbild bestimmend war, der Akt des Segnens der Elemente wieder aufgenommen. Aber die liturgisch motivierte Fassung findet sich doch nur auf einem verschwindenden Bruchteil der Denkmäler. Und ebenso hat das Passamahl, zuerst selbständig im Cod. Ross., nur einen dürftigen Nachklang darin hinterlassen, dass das Lamm, manchmal naiverweise mit Haut und Haar, auf dem Tische steht.



Fig. 422. Abendmahl. Antiphonar in St. Gallen.

Das Hauptinteresse haftet vielmehr durch die langen Jahrhunderte an der Kennzeichnung des Verräters. Die Berichte gehen auseinander. Matth. erzählt das gleichzeitige Eintauchen (26, 23: qui intingit mecum manum in paropside), Johannes die Darreichung des Bissens durch Christus selbst (13, 26: cui ego intinctum panem porrexero), jenes mehr griechische Eigenart, dieses auf abendländischen Denkmälern, verbunden mit einer geflissentlichen Absonderung des Verräters: Auf der goldenen Altartafel in Aachen ist er im Abgehen begriffen, sonst sitzt er, meist kleiner gebildet, an einer Langseite des Tisches, scheint wohl darauf zu steigen, oder wird (bei Schnitzwerken) in den Tisch hineingeschoben. Hierzu kommt gelegentlich noch eine dritte Variante mit beiden Arten der Kennzeichnung: Jesus greift mit der einen Hand wie Judas in die Schüssel, mit der

anderen reicht er ihm den Bissen dar. Ist hiermit der Akt selbst bestimmt, so entstand nun die mehr künstlerische Aufgabe, 13 Personen um einen Tisch zu gruppieren. Bei den Griechen ist der Tisch c-förmig und Christus sitzt am linken Ende, im Abendland ist er kreis- oder halbkreisförmig oder viereckig und der Herr sitzt in der Mitte dahinter. Aus Joh. 13, 23 entnahm man zunächst ein künstlerisch höchst unglückliches Motiv, Johannes an der Brust Jesu liegend (recumbens in sinu Jesu), in völliger Unkenntnis orientalischer Sitte so dargestellt, dass Johannes mit geschlossenen Augen vor der Brust oder in den Armen des Herrn, die Arme auf den Tisch gelegt, schlummert. Das hat sich, wenige Ausnahmen abgerechnet, bis auf Dürer fortgepflanzt. Die übrigen Jünger werden dann meist an der Hinterseite rechts und links dicht ineinandergedrängt (Fig. 423), so dass jede Bewegungsfreiheit benommen ist, obwohl einzelne Figuren schüchterne Gesten versuchen und auch Ansätze zu Unterteilung in kleinere Gruppen nicht fehlen (Tympanon in Strassburg). Nicht viel glücklicher sind die Bilder (Haseloff Fig. 84 und 111), wo der runde Tisch in völliger Obersicht als Kreis erscheint und die Jünger viel freier ringsherum sitzen, Judas aber über den Tisch hinwegschreitet. Etwas erträglicher gestaltet sich das Schema, wenn auch die Schmalseiten, schliesslich auch die Vorderseite mit den Mahlgenossen besetzt wird. Freilich entstand nun sogleich wieder die Schwierigkeit, dass ein Teil der Jünger in Rückansicht erschien oder den Tisch und die hintere Reihe verdeckte (Fig. 424). Man half sich auf verschiedene Weise dadurch, dass man die vordere Reihe kleiner oder in kniender Stellung, auch in lebhaftem Gespräch einander zugewendet bildete. Von dem Gewaltmittel, einfach die Hälfte der Jünger fortzulassen, ist doch nur selten, wie in Naumburg, Gebrauch gemacht. Ebensowenig wie die formale Lösung ist die geistige Bedeutung des Vorgangs zu einem überzeugenden und allgemeingültigen Ausdruck gelangt. Gewiss lag nichts näher, als die Wirkung der Worte: unus vestrum me traditurus est auf die kleine Schar zu schildern. Aber wie selten weht des einen Geistes Hauch durch das ganze Bild. Wenn auch einige der Gestalten mit Schreck und Staunen sich fragend zum Meister wenden, so sind andere häufig mit Brotschneiden und Einschenken, mit Essen oder Trinken beschäftigt und der Vorwurf nähert sich sehr einem gewöhnlichen deutschen Familienmahl. Den klassischen Ausdruck hat diese Richtung unter der Hand des



Fig. 423. Abendmahl, Glasgemälde in Bücken.

grossen Naumburger Meisters bekommen (Fig. 425). Hier ist Judas der einzige, der mit ängstlicher Spannung im Gesicht Christi die nächste Zukunft zu lesen scheint.



Fig. 424. Abendmahl. Isenheimer Altar in Colmar.

Die anderen Jünger bemerken den Vorgang überhaupt nicht. Petrus steckt einen Bissen in den Mund, Johannes ist im Begriff, sich mit einem Taschentuch zu schneuzen, Andreas hat den enghalsigen Krug an den Mund gesetzt, Jakobus langt verstohlen nach den Fischen in einem Teller. So vollzieht sich das Furchtbare unbeachtet unter alltäglichen Formen. Anderwärts ist der Tisch mit Kannen und Gläsern, in einem Glasgemälde zur Wiese in Soest mit Schinken und einem Schweinskopf besetzt.



Fig. 425. Abendmahl und Blutgeld. Relief am Lettner in Naumburg.

Seit dem 16. Jh. stehen die Darstellungen des hl. Mahles fast alle mehr oder minder unter dem Einfluss von Lionardos epochemachender Konzeption, der schon Dürer manchen Zug entnahm.

2. Das **Blutgeld**. Die Auszahlung der 30 Silberlinge und der Anschlag der Priester wird nicht direckt erzählt, doch wird im Passionsspiel eine kurze Szene eingefügt und der Naumburger Meister hat in dem richtigen Gefühl, dass die gewaltige Tragödie doch noch anders motiviert, die feindlichen Mächte und eigentlichen Verräter enthüllt werden müssen, diesen Akt

sogleich an das Abendmahl angeschlossen. Wir sehen vorn Judas, den betrogenen Betrüger, wie er auf verdeckten Händen den Blutlohn empfängt, den der Hohepriester geschäftsmässig über die Hand zählt, während er auf das Geflüster eines hinter ihm stehenden Juden lauscht. Im Hintergrund drängen sich drei zischelnde Gauner, wahre Galgenphysiognomien, aneinander, um die Gefangennahme zu beratschlagen. Im Evangeliar des hl. Bernward ist der Vorgang viel einfacher gefasst. Links sitzen drei Priester, der vorderste lässt einige Goldmünzen in die Hand des stehenden Judas fallen.

3. Der Ölberg, Matth. 26, 36—46, Mc. 14, 32—42, Luc. 22, 47—53. Anscheinend die älteste deutsche Darstellung haben wir auf der goldenen Altartafel von Aachen, wo die Szene nach dem bibl. Bericht in zwei getrennten Vorgängen gegeben ist. Links liegt der Herr betend auf einem Felsen, rechts redet er zu drei schlafenden Jüngern unter einem Baume. Aus dem 13. Jh. ist eine mächtige Holzstatue des knienden Erlösers in St. Moritz in Naumburg erhalten. Er hat die Hände betend aneinandergelegt und blickt nach oben. Hiermit ist der Typus für die Folgezeit gegeben. Seit Mitte des 14. Jh. nimmt die Zahl der Ölberge auch ausserhalb der geschlossenen Passionsreihen überhand und am Schluss des 15. Jh. ist der Ölberg eins der verbreitetsten Andachtsbilder. Die Handlung spielt sich meist in drei Stufen ab. Zu unterst liegen in tiefem Schlaf die drei Jünger, in der Mitte kniet Christus vor einem Felsen, auf welchem der Kelch steht, zuweilen mit Hostie oder Kreuz. Aus Wolken erscheint die Hand Gottes, Gott Vater im Brustbild oder der Engel mit einem Kreuz. Im Hintergrund tritt durch eine Pforte des Zaunes Judas mit den Häschern ein, deren Fackeln und Laternen an die nächtliche Stunde erinnern. Dürer in der Kupferstichpassion wie Holbein (Gemälde, Mus. Basel) lassen den Herrn mit aufgeworfenen Armen laut schreien. Anderwärts ist realistisch „der Schweiss wie Blutstropfen" gemalt. In der späteren Kunst erleidet die Komposition keine Veränderung mehr, sie wird nur in grössere Landschaft und drastische Beleuchtung gerückt.



Fig. 426. Gefangennahme. Relief am Lettner in Naumburg.

4. Die Gefangennahme, Mt. 26, 47—56, Mc. 14, 43—52, Lc. 22, 47—53. Schon in den ottonischen Bibeln und auf der Aachener Tafel sind die drei Szenen, der Judaskuss, die Ergreifung und der Streich Petri durch Nebeneinanderstellung zu einem Bild vereinigt. Doch schon der Naumburger Meister hat die Komposition so zusammengedrängt, dass Malchus gerade vor dem Herrn niedersinkt und flehend die Hand gegen ihn erhebt, während von links ein Häscher ihn an der Brust fasst und rechts die Jünger sich zur Flucht wenden (Fig. 426). In Gemälden und Stichen des 15. Jh. ist sogar die Anheilung des Ohres wiedergegeben (Luc. 22, 51), obgleich Petrus erst zum Schlag ausholt. Auch drängt sich nunmehr ein wilder Haufe von Knechten mit allerhand Waffen, Fackeln und Stricken um den Judas-

kuss, der mit wenig Ausnahmen den Mittelpunkt bildet, so dass es oft nicht leicht ist, das wirre Durcheinander von Köpfen, Gliedern und Bewegungen zu sondern. Hierzu kommen die peinlichen Roheiten der Häscher, welche dem göttlichen Dulder in die Haare fahren, den Rock aufreissen, die Arme umschlingen und die Hände mit einem Seile fesseln. Eine der lebhaftesten und in ihrer Art vortrefflichen Kompositionen ist der Kupferstich von E. S. 1470 (Koll. Weig. II. 429), wo indes Judas, in der Linken den Beutel, mit der Rechten rückwärts deutend, im Abgehen begriffen ist. In abgekürzten Darstellungen finden wir nur den Judaskuss und Häscher, manchmal ist auch die Fortführung des Gefangenen am Seil besonders dargestellt (Makkabäerschrein in St. Andreas zu Köln); dagegen lässt sich die bei Joh. 18, 6 erwähnte anfängliche Furcht der Feinde (sie wichen zurück und fielen zu Boden) in der deutschen Kunst anscheinend nicht nachweisen.

5. Das Verhör. Christus vor dem hohen Rat, Mt. 26, 57—68, findet sich häufiger nur in Miniaturen und Stichen. Kaiphas oder nach Joh. 18, 13 Hannas, oft mit Bischofsmütze, sitzt als Vertreter des Synedriums auf dem Richtstuhl und reisst sein Kleid auf der Brust auseinander. Zwei Knechte halten den Herrn. Geläufiger ist die Zwischenszene Mt. 26, 69—75, Verleugnung des Petrus, welcher mit den Soldaten um ein flackerndes Feuer sitzt; die Magd bezeichnet ihn mit dem Finger. In Naumburg legt sie die Hand auf die Schulter des Flüchtigen. Auf einer Säule steht ein Hahn, der Guler oder Gockler, der auch im Passionsspiel mitwirkt. — Obwohl nun in manchen reicheren Passionsfolgen, z. B. der Kölner in 30 Bildern Mitte 15. Jh. (Mus. 100) oder auf dem grossen Altar aus der Aegidienkirche im Provinzial-Museum zu Hannover, die weiteren Vorgänge genau nach dem biblischen Berichte angereiht werden (vor Annas, vor Kaiphas, vor Pilatus, vor Herodes, Christus im weissen Kleid, das ihm Herodes angezogen, wird von Pilatus den Juden angeboten, Geisselung, Verspottung, Ecce homo, Pilatus wäscht sich die Hände), so bewegt sich die grosse Mehrzahl der Künstler in diesem Kreis mit einiger Freiheit. Gewöhnlich wird das Urteil des Pilatus schon in der Form der Handwäsche dargeboten und damit die Übernahme des Herrn durch die Juden, die Abführung, der Traum des Weibes, die Geisselung oder das Ecce homo verbunden.

6. Christus vor Pilatus, Mt. 27, 11—14. Diese Szene ist in der altchristlichen Kunst das Symbol der ganzen Passion überhaupt. Christus wird von zwei Legionären vorgeführt, Pilatus, auf dem Richtstuhl, beugt sich zu dem Diener, der das Wasser aus einer Kanne über dessen Hände giesst. Ganz ähnlich ist die Fassung auf der Hildesheimer Tür, nur dass statt der Handwäsche ein groteskes, schwebendes Teufelchen angebracht ist, welches dem feigen Richter offenbar den verhängnisvollen Rat ins Ohr flüstert. Meisterhaft ist die Szene am Lettner in Naumburg komponiert (Fig. 427). Pilatus als kaiserlicher Graf gekleidet, die Füsse übereinandergeschlagen, wendet sich polternd gegen den Heiland, während er die Hände rückwärts reicht, wo ein devoter Lakai in unendlichem Diensteifer die Handwäsche mit zwei Schalen vornimmt. Andererseits ergreift ein Jude festen



Fig. 427. Christus vor Pilatus. Lettner in Naumburg.

Griffes den Arm Jesu, mit der Rechten auf seine Brust deutend: Sein Blut komme über uns und unsere Kinder. Kein Bild der Folgezeit hat diese Kraft des dramatischen Gegensatzes wieder erreicht. Entweder steht Christus demütig und ergeben in einem Haufen wütender Soldaten und Juden oder er wird zu weiterer Marter abgeführt.

7. Die Geisselung, in den Evangelien nur kurz berührt, in den Passionsspielen dagegen mit behaglicher Grausamkeit ausgemalt, spielt schon in den ältesten Darstellungen (Cod. Egb., Aachener Altar) vor einer Säule, an welcher der Herr, hier noch im kurzen Rock, später nur in Lendentuch, mit beiden Händen gefesselt ist. Beiderseits holen zwei Büttel mit Ruten zum Schlagen aus. So hat sich das Bild jahrhundertelang erhalten, wobei nur die Art wechselt, in welcher der Herr zur Säule steht. Manchmal, z. B. in einem Glasgemälde der Liebfrauenkirche zu Nürnberg, sind auch die Füsse gefesselt. Im 15. Jh. greift eine zunehmende Verrohung um sich, offenbar unter dem Einfluss des Schauspiels, in dem sich die Knechte Rufus, Israhel, Malchus und der eben losgelassene Barnabas wechselseitig durch erfinderische Grausamkeit zu übertreffen suchen (Fig. 428). Es sind nun vier oder mehr Knechte, die ihn mit Ledergeisseln oder Rutenbündeln schlagen, andere raufen ihn bei den Haaren, einer kniet am Boden, um seinen Besen frisch zu binden, einer stemmt sich an die Säule, um das Seil fester zu ziehen. Dazu erscheint wenigstens auf Gemälden der Leib Christi von tausend Wunden bedeckt und mit Blut überströmt. Und den traurigen Akt umdrängt eine herzlose, höhnische Volksmenge, unter der nur ein Orientale seitlich im Vordergrund durch gesättigte Ruhe absticht. Selbst Dürer bewegt sich in seiner grossen Holzschnittpassion noch ganz in diesem Gleise, in der grünen hat er wenigstens die Bewegungen gemässigt und die Zuschauer entfernt. Auf dieser Linie halten sich dann auch die Darstellungen in der Kunst der Renaissance.



Fig. 428. Geisselung. Holz. Herzfeld.

8. Die Verspottung ist als Einleitung zur Dornenkrönung aus Mt. 27, 28 (chlamydem coccineam circumdederunt ei) losgelöst und mit den Zügen aus Luc. 22, 64 (et velaverunt eum et percutiebant faciem eius) ausgestattet; so in den älteren Bibeln und der Aachener Tafel. Wir sehen den Herrn im roten Purpurmantel sitzen, die Augen verbunden und ein Rohr in der Hand. Die Schergen schlagen ihn mit Fäusten, speien ihn an, strecken die Zunge gegen ihn oder machen sonst Grimmassen (Kupferstich Joh. v. Cöln 1460, Koll. Weig. II. 425).

9. Die Dornenkrönung, Mc. 15, 17, Joh. 19, 2, ist einigemale in altchristlicher Kunst so wiedergegeben, dass ein Soldat dem Erlöser einen Kranz aufs Haupt setzt und so noch im 13. Jh. (Bogenfeld des Münsters zu Strassburg), wo Christus würdig zwischen zwei ihn krönenden Knechten steht. Im 14. Jh. wird der Vorgang peinlicher dadurch, dass die Schergen den Dornen-

kranz mit Stangen, die sie als Hebel gebrauchen, aufdrücken, wie es im Osterspiel (Mone I. V. 2881) beschrieben wird:

Mosse, griffe die Stangen an,
henck dich mit dinem lib daran,
damit im in daz houpt die tornen
gangen da hinden und da vornen.

Dazu werden die Hände des Herrn gefesselt und Blutbäche bahnen sich von der zerrissenen Stirn ihren Weg über das Gesicht. Auch hier fehlen kniende Spötter und Possenreisser nicht.

10. Das Ecce Homo, Joh. 19, 5. In dem eben erwähnten Aufzuge wird Christus den Priestern und dem Volke von Pilatus vorgestellt; so Cod. Egb., wo indes die Dornenkrone fehlt. Später wird der Akt allgemein auf ein erhöhtes Podium, auf einen Balkon oder gar in ein Zimmer des Palastes verlegt, so dass der Schmerzensmann nur durch ein Fenster sichtbar ist. Darunter tobt das Volk, Büttel, Priester, Männer, Weiber, Kinder durcheinander (Fig. 429). Manchmal sieht man neben dem Heiland oder vor der Treppe die beiden Schächer, gefesselt und bewacht oder in den Stock gelegt, an denen sich nicht minder der Mutwillen der Zuschauer übt. Die Kreuze werden herbeigeschafft oder ragen im Hintergrund über das Getümmel. Gewöhnlich ist erst hier der Traum und die Warnung der Frau des Pilatus Mt. 27, 19 eingeflochten und zwar so, dass sie selbst sich an den Gemahl drängt und lebhaft auf ihn einspricht.



Fig. 429. Ecce homo. Dom zu Xanten. (Nach Bode).

Gewissermassen ein Ausschnitt aus dieser bewegten Komposition ist das Andachtsbild, welches hauptsächlich als Ecce homo bezeichnet wird: der Heiland in der Dornenkrone, nackt bis auf den Purpurmantel, in den gefesselten Händen ein Rohr, den Blick demütig niedergeschlagen. Das ist der Plastik und Malerei vom 15. bis zum 18. Jh. fast unverändert zu eigen geblieben.

Von der dichtenden Vorstellung der Künstler sind dann noch zwei Akte ohne biblische Unterlage eingeschaltet worden: Christus im Kerker auf einem Stein sitzend, die Hände an eine Säule gefässelt; ein Engel tröstet ihn. Vor der Tür wachen römische Legionäre. Und Christus im Elend. Er sitzt nachdenklich oder weinend mit gerungenen Händen auf einem Stein. Vor ihm kniet ein Soldat mit dem Rohr. Am bekanntesten durch die Titelblätter Dürers zur kleinen und grossen Passion. Die Erbärmdebilder haben indes mit diesen Vorstellungen nichts zu tun.

11. Die Kreuztragung. Luc. 23, 26—32. Obwohl alle Berichte einig sind, dass der Verurteilte „das Holz seines Opfers“ selbst getragen habe, so wird doch auf Mosaiken und Sarkophagen (mit einer einzigen Ausnahme) dem Herrn

das ziemlich keine, eigentlich nur symbolische Kreuz durch einen Mann (Simon v. Cyrene?) vorausgetragen, während Christus zwischen den Häschern nachfolgt. Diesen Typ befolgen noch die ottonischen Bibeln. Auf dem Aachener Altar fehlt sogar der Kreuzträger ganz. Ende des 12. Jh. bereitet sich ein Umschwung dahin vor, dass Christus zwar das immer noch mässige Kreuz selbst frei auf der Schulter trägt, darin aber von seiner Mutter oder zwei anderen Frauen unterstützt wird, welche am Stamm oder dem Querbalken anfassen. Dieser Zug, für dessen Erklärung eine Quelle bisher nicht nachweisbar ist, findet sich in drei der von Haseloff zusammengestellten Psalterien, aber auch im Tympanon über dem Hauptportal des Strassburger Münsters, wo ein zierliches Mädchen, in der Hand drei Nägel, den Kreuzstamm umfasst, während Simon an den Querarm greift. Auf die Zukunft weist dann eine Halberstädter Miniatur (Domgymnasium 114), wo Pilatus und die Soldaten vorausgehen, sechs Frauen und Maria, welche das Kreuz ergreift, nachfolgen; vor allem aber das letzte der Naumburger Lettnerbilder, das wir leider bloss in einer elenden Kopie von 1724 besitzen: Hier ist der Heiland schon von der Last ganz niedergedrückt und ein Legionär schlägt ihn mit dem Seil, ein anderer führt ihn am Strick. Aber auch hier ist Maria noch über den Kreuzstamm gebeugt. Der letztere Zug fällt nun im 14. Jh. weg; dafür tritt Simon ein, der oft in winziger Figur das Ende des Stammes erfasst. Im Anfang des 15. Jh. ist die Kreuzschleppung ein figurenreicher Zug, eröffnet durch die Juden und Soldaten, beschlossen durch die Frauen und Töchter Jerusalems. In der Mitte ist der Erlöser unter dem Kreuz dem Erliegen nahe, obwohl er es auch mit dem freien Arm zu stützen sucht (Fig. 430). Das Motiv der Bewegung wird durch den Schergen ausgedrückt, der dem Herrn ein Seil um den Leib geschlungen hat, und ihn vorwärts zieht, während ein anderer ihn mit einem Tauende antreibt, andere mit Knütteln oder Fäusten drohen; das Gegengewicht bildet ein Schuft, welcher auf das Kreuz springt, um seine Last zu verdoppeln (Coll. Weig. I. 13). Dieses Bild des Jammers und der Roheit bekommt eine ganz andere Färbung durch Einfügung der legendären Veronika, deren doppelte Überlieferung wir oben Seite 422 kennen lernten. Es ist die mystische Empfindung, dass das Bild des Kreuzträgers der Welt nie wieder verloren gehen kann. Die Auffassung ist immerhin sehr verschieden. Teils kniet die Veronika mit dem leeren Tuch, teils gibt ihr der Herr dasselbe mit dem Abdruck seines Gesichts zurück, teils halten sie beide das Tuch. Immer ist sein Auge mit dankbarem Blick auf die Frau ge-



Fig. 430. Kreuztragung. Kupferst. v. Schongauer.

gerichtet und die trübselige Stimmung des ganzen Bildes wird dadurch wesentlich aufgeheitert.

Es sind offenbar die auf der Bühne geschauten Aufzüge gewesen, welche die Künstler inspirierten, den Leidenszug in Form einer langen Prozession darzustellen, wie wir es auf grossen Werken des ausgehenden Ma. sehen. Eine Gruppe von Reitern, darin die beiden nackten Schächer, bewegt sich durch eine Felsschlucht aufwärts nach Golgatha, ihr folgt ein Handwerker, Hammer, Zange, Nägel in einem Körbchen, Christus von Veronika, Simon und den Schergen umgeben, dahinter ein Zug von berittenen Priestern und aus den Toren Jerusalems drängen die Weiber nach (S. Schongauers Kupferstich und den Bordesholmer Altar in Schleswig). Oft mündet aber auch der Zug von links her auf den Kreuzigungsplatz selbst und bildet mit dieser und dem Gegenstück der Höllenfahrt oder Auferstehung rechts ein grosses Panorama von weltgeschichtlicher Bedeutung. Diese Kombination ist in niederrheinischen Werken (Altar aus Kalkar im Museum zu Köln) und westfälischen Tafelbildern (Lipporg, Amelsbüren) beliebt.

12. Die Stationen (Kreuzweg). P. Keppler, die XIV Stationen des hl. Kreuzweges, Freib. 1892. — Barbier de Montault, Iconogr. du Chemin de la Croix (Didron Ann. arch. XX. 191. 315, XXI. 19. 278, XXII. 251, XXIII. 19. 105. 225, XXIV. 27, XXV. 103. 159).

Die Berichte der Jerusalempilger, welche in der hl. Stadt den Kreuzweg von Pilatus Haus bis auf den Kalvarienberg andächtig abschritten, brachten auch dem Abendlande die Sitte, Stationen und Kalvarienberge einzurichten (siehe oben S. 360) und sie mit Bildern zu schmücken. Die Zahl und Art derselben steht nicht fest; einige sind der Legende oder der mystischen Betrachtung zu verdanken. Die sieben Stationen von Martin Ketzels Haus am Tiergärtner Tor bis zum Johannisfriedhof enthalten folgende inschriftlich bezeichnete Vorgänge.

1. Hie begegnet Cristus seiner wirdigen lieben Mutter die vor grossem herzenleit anmechtig ward II^c Srytt von Pilatus haws. — 2. Hie ward Symon gezwungen Cristo sein Kreutz helfen tragen II^c lxxxxv sryt von Pilatus haws. — 3. Hir sprach Christus: Ir Döchter von Jherusalem nit weint vber mich sünder vber euch un ewre Kinder III^c lxxx Srytt von Pilatus haws. — 4. Hier hat Christus sein heiligs angesicht der heiligen Frau Veronica auf iren Slayr gedruckt vor irem Haws V^c Sryt von Pilatus haws. — 5. Hier tregt Cristus das Crewtz vnd wird von den Juden ser hart geslagen VII^c lxxx Srytt von Pilatus Haws. — 6. Hier felt Cristus vor grosser anmacht auf die Erden Mc Srytt von Pilatus haws. — 7. Hier leyt Cristus tot vor seiner gebenedeyten wirdigen Muter die in mit grostem Hertzenleyt vnd bitterlichen smertz claget vnd beweint.

Wie die letzte Szene sachlich schon nicht mehr zum Kreuzweg gehört, so bildet sich anderwärts, offenbar unter dem Einfluss der sieben Gebetsstunden (heures)[1]), eine Siebenzahl der Passionszenen heraus, welche wir z. B. an den Kanzeln zu Villingen i. B. und Freiberg i. S. finden (1. Pilatus' Handwäsche, 2. Veronika, 3. Kreuztragung mit zwei nackten Schächern, 4. Annagelung, 5. Kreuzigung, 6. Abnahme, 7. Grablege)[2]) und die mit den sieben Schmerzen Mariä

[1]) Deus homo captus est hora matutina.
Hora prima ductus est Jhesus ad Pylatum.
Crucifige clamitant hora terciarum.
Hora sexta Jhesus est cruci condemnatus.
Hora nona Dominus Jhesus expiravit
De cruce deponitur hora verspertina
Hora completorii datur sepultura.

[2]) Im wechselnden Licht vom nächtlichen Dunkel durch das Morgengrauen, den hellen Mittag und Nachmittag bis zur Abendstimmung verfolgen denselben Gedanken die 12 Bilder in St. Anna zu Augsburg aus dem 17. Jh., die vom Abendmahl bis zur Auferstehung reichen.

konkurrieren. Wie denn aber das Morgenland erlaubter Wissbegier gern Genüge tat, so brachten die Reisenden des 17. Jh. nunmehr die Kenntnis von 14 Stationen herüber (Adrichomius 1616, Quaresimus 1626) und diese wurden von der Congreg. indelgentiarum so festgestellt:

1. Jesus zum Tod verurteilt, 2. mit dem Kreuz beladen, 3. fällt zum erstenmal, 4. begegnet seiner Mutter, 5. Symon hilft das Kreuz tragen, 6. Veronika, 7. Jesus fällt zum zweitenmal, 8. tröstet die Frauen Jerusalems, 9. fällt zum drittenmal, 10. wird seiner Kleider beraubt und mit Galle getränkt, 11. ans Kreuz geheftet, 12. stirbt am Kreuz, 13. wird in den Schoss seiner Mutter gelegt, 14. ins Grab gelegt. So auf dem Stationsweg zum Käppele b. Würzburg.

Die näheren Zurichtungen zur Kreuzigung sind im ganzen selten, die Entkleidung auf Holzschnitten (Coll. Weig. I. 48, II. 449. 474) und in Holbeins Donaueschinger Passion (1501—1504). In einer altkölner Passion (Mus. 100. 22) wird dem Herrn der Rock von Maria und Joseph ausgezogen, und die Mutter legt ihren Kopfschleier als Lendentuch um den Sohn (Stiche bei Schreiber Manuel I. 656—58, auch von Holbein d. Ä. in Berlin). Die Darreichung des betäubenden Trunkes ist nur von Lukas v. Leyden einmal dargestellt (Jameson II. 128). Ebenso selten scheint es zu sein, dass Christus selbst die Leiter zum Kreuz ersteigt (ebd. 129 und ital. Gemälde im erzb. Museum zu Köln, Revue de l'art chrét. 1888, 281 mit Abb. 1889, 86—88), eine Auffassung, die Bonaventura im Lignum vitae erklärt. Häufiger sitzt er wartend auf dem Kreuze (Wandgem. Katharinenk. zu Hall i. Schw., Tafelgem. aus Steingaden im Mus. zu Augsburg, Schnitzaltar zu Osterhever (Kr. Eiderstadt), Holzschnitte und Stiche, Schreiber Manuel I. 661—68).

Die Annagelung am stehenden Kreuz lässt sich wie in Italien auch in Deutschland einige Male in früher Zeit nachweisen, so auf einem rheinischen emaillierten Tragaltar aus dem 12. Jh. in der ehem. Sammlung Spitzer (vol. I. orfévr. -rélig. No. 14, pl. VIII) und an einem Taufstein derselben Zeit aus Aplerbeck im städtischen Museum zu Dortmund, wo vier Kriegsknechte in naivster Weise mit Hämmern und Nägeln hantieren (Fig. 431). So auch auf Glasgemälde in St. Victor zu Xanten. Später vollzieht sich der Akt auf dem liegenden Kreuze (Holzschnitte Spec. salv. bei Jameson II. 133, Coll. Weig. I. No. 209, Germ. Mus. Taf. 65). Auf einem Tafelbild im städt. Museum Frankfurt a. M. ist der Vorgang in drei Szenen geschildert. a) Christus sitzt traurig auf dem Kreuz, ein Henker hinter ihm, drei andere bohren die Löcher, b) der rechte Arm ist angenagelt, der linke wird mit Stricken festgezogen und ein Knecht treibt den Nagel ein, ein dritter bindet die Füsse zusammen, c) in der Mitte die Aufrichtung des Kreuzes samt seiner Last, wo die Stricke fehlen, Vorgänge, die im Passionsspiel b. Mone II. 314—318 mit cynischer Behaglichkeit ausgemalt werden. S. a. Froning das Drama d. Ma. II. 338. Im Heliand waltet die Auffassung, dass der Herr nicht bloss mit Nägeln, sondern auch mit Stricken befestigt war, so auch in einem lateinischen Hymnus (Mone lat. Hymn. I. 122):



Fig. 431.
Annagelung. Taufstein in Aplerbeck.

Ad sextam cum faniculis
Extensus est in cruce
et fixus cum claviculis
a gente nimis truce.

Und so sehen wir auf einem romanischen Wandgemälde in Burgisdorf, Mansfelder Seekreis, nicht nur die Arme, sondern auch den Leib mit Bändern umwunden, die von zwei noch sichtbaren Händen angezogen werden. Die Füsse sind zerstört.

13. Die Kreuzigung. Ältere Literatur bei ZÖCKLER, das Kreuz Christi, Gütersloh 1875, darunter grundlegend JAC. GRETSER, S. J. de cruce Christi rebusque ad eum pertinentibus

II. IV. Ingolst. 1598—1605, A. C. A. Zestermann, die bildl. Darstellung des Kreuzes und der Kreuzigung Christi, Lpz. 1867—68 und J. Stockbauer, Kunstgesch. d. Kreuzes, Schaffhausen 1870. — Otte u. aus'm Weerth, zur Ikonogr. des Crucifixus, B. Jb. XLIV. (1868) 195. — J. Kayser, im Org. f. chr. K. 1868 No. 4—5, Kirchenschmuck 1869, 44, und 1870 H. 1—2. — Dobbert, in Zs. b. K. 1871, 85 u. 118 und Jb. k. pr. Ks. I. 41. — Engelhardt, chr. Kbl. 1872 No. 1—4 und Zs. f. kirchl. Wissensch. 1880, 188. — V. Schultze, RE[2] VIII. 270. — Otte, I. 535—540 und Jb. k. pr. Ks. VI. 164. — Kraus II. 311—345 und Beil. A. Ztg. 1895, 41. — Detzel I. 393—422. — Haseloff, 143—152. — H. Fulda, d. Kreuz u. d. Kreuzig., Bresl. 1878. — A. Grillwitzer, Überbl. üb. d. Darst. Christ am Kreuz, Kirchenschmuck 1883, No. 7 u. 8. — R. Forrer u. G. Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung, Strassb. u. Brühl 1894. — Fz. Jostes, die Darstellung der Kreuzigung Christi im Heliand, Zs. chr. K. VIII. 1895, 57—64. — Hoppenot, Le crucifix dans l'histoire etc., Brüssel 1902.

Die Kreuzigung (Mt. 27, 33, Mc. 15, 22, Lc. 23, 32, Jol. 19, 23) ist bei weitem das verbreitetste Andachtsbild der Christenheit, ja geradezu das Symbol ihres Glaubens und Hoffens. Die Zahl der Denkmäler vom einfachsten Kruzifixus bis zur breitesten Schilderung des grossen Dramas ist allerorten so bedeutend, dass die Systematisierung mit einem ungewohnt reichen Material zu arbeiten hat. Die Untersuchung wird wesentlich dadurch besonders erschwert, dass eigentlich immer zwei Richtungen nebeneinander herlaufen, die eine bemüht, das historische Ereignis in biblischer Treue zu schildern, besonders energisch im 10. und im 15. Jh. vertreten, die andere, von dogmatischen, symbolischen und liturgischen Rücksichten geleitet, bemüht, das Ereignis in seiner weltumspannenden Tragweite zu fassen. Hierzu kommt noch der merkwürdige Umstand, dass sich wenigstens für Deutschland, ganz entsprechend dem Wandel der Frömmigkeit, ein vollkommener Bruch der Anschauung im beginnenden 13. Jh. nach der mystischen, ein geringerer im ausgehenden 15. Jh. nach der individuellen Seite hin vollzieht. Und beide Stadien der Entwicklung werden durch ein Fülle origineller und höchst persönlicher Werke eingeleitet, welche zeigen, dass innerhalb eines scheinbar so eng begrenzten Schemas eine immense Bewegungsfreiheit des künstlerischen Geschmacks, der individuellen Frömmigkeit und Gestaltungskraft verblieb. Man hat davon den lebendigsten Eindruck, wenn man etwa romanische Vortragekreuze oder spätgotische Holzschnitzereien irgend einer Landschaft in grösserer Zahl vergleichen kann. Diesen markigen und knorrigen Figuren gegenüber versinkt doch alles, was die neuere Kunst bis auf Thorwaldsen und Dannecker geschaffen hat, in das leere Nichts. Andererseits steht den kühnen Neuerern und Individualisten immer der breite Strom der Massenkunst gegenüber, welche auch über Jahrhunderte hin noch an alten Typen, Merkmalen und Beigaben festhielt und es lassen sich wohl für jede Epoche hunderte von Kruzifixen zusammenbringen, welche den Eindruck einförmiger Fabrikware machen.

Das Leitmotiv der Betrachtung bildet natürlich vorerst Christus am Kreuz, zumal die verschiedenen liturgisch gebrauchten Kruzifixe die Hauptmasse der Denkmäler stellen. In zweiter Linie werden uns die näheren und entfernteren Nebenpersonen, Symbole, Beigaben, Anspielungen etc. zu beschäftigen haben. Und da Deutschland selbst nicht anfänglich produktiv war, so müssen wir die vorher festgestellten und vielfach nachwirkenden Typen hier kurz vorausstellen.

1. Der frühchristliche Typus, vertreten durch die Holztür von S. Sabina in Rom, die Miniatur im syrischen Rabulakodex von 586 und ein Elfenbeinrelief im brit. Museum[1]). Auf der Tür stehen Christus und die zwei Schächer, letztere knabenhaft, nackt bis auf schmale Schamgürtel, mit eingezogenen Armen vor einem dreigiebeligen Mauerwerk, die Augen noch offen, die Füsse nebeneinander, die Hände, unter denen nur die Kreuzenden angedeutet sind, mit Nagelköpfen. Im Rabulakodex Christus mit Nimbus, in ärmelloser, langer Tunika, die Schächer in kurzen Röcken, alle drei an Händen und über den Knöcheln angenagelt, die Arme wagerecht. Longinus führt den Lanzenstich aus, andererseits hält ein Mann mit Eimerchen den Essigschwamm hoch, darunter würfeln drei Soldaten um den Rock, oben Sonne und Mond, links Maria und Johannes, rechts drei klagende Frauen. Hier sind also die vornehmsten Elemente für die Zukunft gegeben. Auf dem Elfenbein fehlen die Schächer; Christus ist jugendlich bartlos mit Nimbus, nackt wie bei S. Sabina, nur die Hände angenagelt, über ihm REX IVD (aeorum), rechts Maria und Johannes, links ein Jude in prygischer Mütze.

2. Der spätrömisch-abendländische Typus (Beispiele bei Detzel I. 395—400, meist Werke der Kleinkünste vom 6.—9. Jh.). „Christus bald allein, bald zwischen Maria und Johannes, bald mit, bald ohne Nimbus, vereinzelt ohne Kreuz, durchschnittlich lebend, Füsse nebeneinander, Hände und Füsse (nicht immer) von Nägeln durchbohrt; das Haupt ohne Krone, bald steif gehalten, bald etwas sinkend;“ das Lendentuch wechselt mit einer Tunika. Dieser Typ wurde von den Griechen in den Tagen des Schismas als naturwidrig (παρὰ φύσιν) bezeichnet.

3. Der byzantinische Typus zeigt demgegenüber einen toten Christus, das Haupt geneigt, die Augen geschlossen, die Wunden blutend. Der Leib ist öfters nach rechts ausgebogen, die Füsse nebeneinander auf dem Suppedaneum. Kraus begründet den Gegensatz mit dem Hinweis auf die verschiedene Osterfeier. Die Griechen begehen den Karfreitag als das πάσχα σταυρώσιμον, das Hauptfest der Erlösung, die Lateiner die Auferstehung, das Osterfest als Abschluss des gottmenschlichen Leidens und sahen im Stand tiefster Erniedrigung des Menschensohnes immer noch das Bild des Welt und Tod überwindenden Siegers. Dieser Gedanke ist namentlich bei den germanischen Völkern bestimmend für die Auffassung des Gekreuzigten geworden. Über die Substitution des Lammes am Kreuz s. u.

4. Der irisch-angelsächsische Typus im 6.—12. Jh., eine Abart des lateinischen, belegt durch Miniaturen, Hoch- und Steinkreuze, auf denen inmitten ornamentalen Rankenwerks Christus frei mit ausgebreiteten Armen aufrecht steht, oft von erschreckender Roheit aber voll jugendlicher Kraft, „der Fürst der Menschheit, der Heldenjüngling, der Herr, der Allmächtige, der starkmütig und ernst die Richtstatt besteigt“. Das Kreuz ist kein Schandpfahl mehr, sondern „der Waldbäume bester“. Auf dem Runenstein bei Jelling in Schleswig, um 965 von Harald Blauzahn seinen Eltern gesetzt, ist es überhaupt durch ein Netz von Flechtwerk ersetzt, in welchem Christus mit Nimbus, Bart und Knierock wie gefangen steht. Auf einem Reliquienkasten in Werden, 9 Jh., inmitten verehrender Tiere, wobei Stephaton und Longinus naiv in die Kreuzarme gerückt sind[2]).

5. Der karolingisch-ottonische Typus. Die karolingische Renaissance beginnt mit einer poetischen Verherrlichung des Kreuzes, dem alle Geschichte, Natur, Wissenschaft und Sittlichkeit untergeordnet oder wie in Hrabans de laudibus sanctae crucis figürlich eingeschrieben wird. Aus dieser Stimmung, die auch in Gotfrieds Evangelienbuch, in Scotus Gedichten de crucifixo und de cruce und in Fulberts de sancta cruce fortklingt, sind wesentlich die umfassenden Kreuzigungs-

---

[1]) Engelhardt, die ältesten Cruzifixe, Zschr. f. kirchl. Wissenschaft 1830, 188. — Grisar, Kreuz u. Kreuzigung RQS. VIII. 1894. — V. Schultze, Arch. 334—37. — J. Wiegand, das altchr. Hauptportal an d. Kirche der hl. Sabina. Trier 1902.

[2]) W. Effmann, Kruzifixus, Christus- und Engeldarstellung am Werdener Reliquienkasten. Zs. chr. K. XIV. 293—308.

bilder auf den zahlreichen Elfenbeintafeln der Metzer Schule des 9. und 10. Jh. zu erklären. Christus bärtig oder jugendlich, heldenhaften Leibes, in Tunika oder geschürztem Lendentuch, die Arme leicht erhoben, den Kopf etwas nach rechts geneigt, die Füsse nebeneinander auf dem Trittbrett, darunter häufig der Drache oder die Schlange. Zur Seite stehen sich gegenüber Maria und Johannes, Ecclesia und Synagoge, Longinus und der Mann mit dem Schwamm. Oben fehlen selten Sonne und Mond, tröstende Engel, die Hand Gottes. Unten erscheinen österliche Szenen, auferstehende Tode, Terra und Oceanus, einmal die sitzende Roma, das Symbol des Erdkreises, um dessen Besitz sich oben Kirche und Synagoge streiten. Man sieht, der Bilderkreis ist ganz in die Weltanschauung des sieghaften Kreuzes getaucht. Eigentümlich ist nun, dass die ottonischen Bilderbibeln (Fig. 432) diesen grossen Apparat verschmähen und sich auf den rein geschichtlichen Boden zurückziehen, natürlich unter der Beschränkung, dass Christus, hier stets jugendlich und in langem Ärmelkleid, mit offenen Augen und ganz schmerzlos an das Kreuz genagelt ist, daneben die Schächer an T-Kreuzen, die Arme rückwärts über den Querbalken gebogen und wie schon vorher öfter durch Wendung und Ausdruck des Gesichts als gut, resp. böse charakterisiert. Unter dem Kreuz Longinus und der Mann mit dem Schwamm, Stephaton genannt, und die würfelnden Soldaten, zu äusserst Maria und Johannes. Doch herrscht in der Gruppierung grosse Freiheit, da die selbständige Erfindung nicht durch eine Schablone gedrückt wurde.

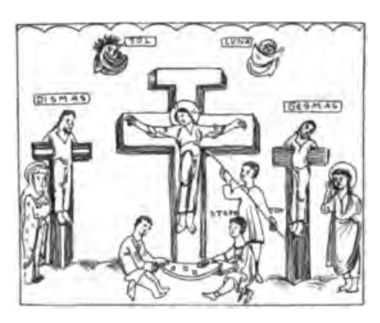


Fig. 432. Kreuzigung. Kodex Egberti.

6. Der romanische Typus. Wie sich die Zahl der Denkmäler nun auch in der Wandmalerei, Stein-, Erz- und Holzplastik steigert, so wächst die Fülle der Gestaltungen. Man kann eigentlich nicht mehr von einem Typus, sondern nur von Gruppen reden, die sich oft in scharfem Gegensatz zu einander aussondern, teils als Fortbildung alter Motive, teils als tastende oder zielbewusste Neuerungen erkennbar. Fassen wir zunächst bloss die Gestalt des Kruzifixus selbst in das Auge, so erfährt der karolingisch-ottonische Völker- und Heldenkönig nun seine letzte Steigerung durch Hinzufügung der Königskrone, welche als Stirnreif, Schapel oder wirkliche Krone auftritt (Email des Prinzen Karl v. Preussen, Evang. der Uota, mehrfache Bronzen z. B. in Minden und St. Blasien und Attendorn, Holzkruzifix aus Unter-Röblingen in Halle, Tympanon an der Johanniskirche in Gmünd u. a. m). Nahe verwandt ist diesem der äusserst würdige Kruzifixus der ersten Stein- und Holzskulpturen, der mit wagerechten Armen vor dem Kreuze steht, die Haare gescheitelt und in langen Strähnen auf die Schulter fallend, die Rippen herausgearbeitet, meist mit dem kurzen Hergottsrock (Alsleber Taufstein in Gernrode, Vortragekreuz in Naumburg), aber auch in langfaltiger, gegürteter Tunika, mit jungfräulichem Gesicht (Holzkreuz in Telgte W., Heribertskamm, Kreuz in Maria-Lyskirchen in Köln u. a.). Neben Werken von vorzüglicher Anatomie bei steif frontaler Haltung (Holzkreuz in Diestedde) begegnen zunehmend solche mit

rohen, plumpen Gliedern, an denen sich die volle Unbeholfenheit eines jungen Volkes offenbart (Taufstein in Aplerbeck). Andererseits ist eine Richtung, namentlich in den Kleinkünsten, zu verfolgen, die mit schlankem Körper und oft masslos dünnen langen Gliedern arbeitet (Tragkreuz des Marquis Souza-Holstein, Bronze in Diestedde, Goldblech in Senden, ähnliche im Domschatz zu Köln, in Braunsfels, Pfalzel, im Dom zu Trier). Hieran schliessen zahlreiche Bronzekreuze von solcher Roheit, dass eben noch die Form eines Menschen mit ausgebreiteten Armen und zusammengelegten Füssen erkennbar ist, während die Gesichtszüge, Finger, Zehen, Bart, Haar und Falten kaum angedeutet oder in kindlicher Weise eingeschnitten sind. Immerhin ergibt die wagerechte Armhaltung und das steife, fassähnliche Röckchen noch den Zusammenhang mit den vornehmeren Werken. Doch auch im Bereich der Emaillen sind Spezimina besonderer Hässlichkeit nicht selten (Welfenkreuz und verwandte).

Die grösseren Gruppen führen uns wieder den Arbeiten feineren Empfindens zu. Die zyklisch lehrhafte Art der früheren Elfenbeine wirkt nun in Handschriften nach, geht aber mit dem 13. Jh. dem Ausgang zu. Ein vorzügliches Beispiel ist die Gruppe im Evangeliar der Uota (um 1070), wo neben dem Kruzifix durch Charaden und Inschriften das ma. Tonsystem als Symbol der durch den Heilstod wiederhergestellten Weltordnung (Sphärenmusik) erscheint, darunter die Figuren Vita und Mors, seitlich Kirche und Synagoge, in den Ecken Sonne und Mond, die eröffneten Gräber und der zerrissene Tempelvorhang. Herrad dagegen hat in ihrem Hortus deliciarum (1159—75) in die Umgebung der geschichtlichen Personen ähnliche Symbole, das Grab Adams und die Kirche auf dem Tetramorph, die Synagoge auf dem Esel reitend eingeführt. Auf Bildern feierlich-liturgischen Gepräges setzt sich allgemein die symmetrische Anordnung von Maria und Longinus links, Stephaton und Johannes rechts durch (Heribertkamm, Tür in Hildesheim). Bei engerem Raum schwanken die Künstler wohl und wählen die beiden inneren Figuren (Deckel des Echternacher Evangeliars s. o. Fig. 302). Aber schliesslich behaupten, sicher unter dem mächtigen Vorbild der Triumphkreuze, Maria und Johannes das Feld. Diese abgekürzte Fassung des „Kalvarienberges“ scheint schon am Ende des 12. Jh. befestigt (Wandgemälde in Reichenau und Ilseburg, Metallschnitt Coll. Weig. I. No. 11 um 1150, wo ein Kelch das Blut der Fusswunden auffängt) und sie hat sich vom Stilwechsel unberührt über Jahrhunderte hin (Holzschnitt Coll. Weig. I. No. 31), durch Schongauer und Dürer neu belebt, bis zur Renaissance gerettet, in allen Stadien, namentlich im 13. Jh., Meisterwerke von tiefer, tragischer Empfindung weckend.

Neben dieser Entwicklung alten Geistes brechen aber überall die Keime eines neuen, gerade entgegengesetzten Kreuzbildes durch, von dem deutlichen Wunsch getragen, die menschliche Seite, den körperlichen Schmerz und das Seelenleiden des Erlösers mitfühlend darzustellen. Die Merkmale des Umschwungs sind, dass die Königskrone durch die Dornenkrone ersetzt wird, dass der Heiland mit brechenden Augen oder gar tot erscheint, während die aufrechte Haltung mit wagerechten Armen einer gebrochenen weicht, die sich bis zu der berühmten gotischen Ausbiegung der Hüften steigert.

Gleichzeitig werden die Füsse übereinander gelegt und mit einem Nagel befestigt.[1])

Das erste Auftreten der Dornenkrone ist etwa am Anfang des 13. Jh. nachzuweisen. Ein Holzkreuz in der Krypta des Domes zu Paderborn (Ludorff Taf. 35) zeigt z. B. ganz den alten, steifen Körper mit wagerechten Armen, aber auf dem feinen, ernsten, schmerzlosen Kopfe die Dornenkrone; ebenso der Kruzifix an der Paradiesestür, wo die Füsse gekreuzt, die Arme gehoben, der Kopf aber noch jugendlich gegeben ist. Ähnlich ein Kreuz in Telgte mit vorzüglichem Körper und empfindsamem, bärtigen Kopf. Ferner die Triumphkreuze in Halberstadt (Liebfrauen) und Naumburg (St. Wenzel).

Der tote Christus mit herabgesunkenem Haupt und ausgebogener Hüfte erscheint vereinzelt schon am Anfang des 11. Jh. (Lotharkreuz in Aachen, Bernwardkreuz in Hildesheim, Bamberger Prachtkodex Heinrichs II. in München, Clm. 4456, dann auf dem Verduner Altar in Klosterneuburg 1181.

Für die Bewegung des Körpers, das schmerzhafte Aufwärtsbiegen der Hände, das Neigen des noch jugendlichen Hauptes, das Ausweichen der Hüften, mag der Kruzifixus des Reliquiars in Senden als ein frühes Beispiel dienen. Ist hier die Neuerung einseitig in die Bewegung verlegt, so treffen wir umgekehrt Kreuze, wo die Spur des Todes sich in einer gramvollen Stirn, geschwollenen Augen und bebenden Lippen bei steifer Körperhaltung offenbart (Vortragekreuz in Kappenberg). Höchst merkwürdig ist aber die Auffassung der Miniaturen der Übergangszeit. In Herrads Hortus und der thür.-sächs. Schule kehrt der tote Christus mit geneigtem Haupt, geschlossenen Augen, ausgebogener Hüfte und blutender Seitenwunde, so typisch wieder, dass man an die beständige Kopie eines Vorbildes denken möchte. Allerdings die so absichtlich, fast krampfhaft geschlossenen Augen haben sich nicht allgemein durchgesetzt. Sie ergeben in der Gotik eine interessante Unterströmung. Allgemeiner und künstlerisch wertvoller erscheint dort das Motiv der brechenden Augen.

Zugleich tritt aber in der thüringisch-sächsischen Gruppe der Denkmäler die folgenreichste Neuerung auf, das Übereinanderlegen der Füsse und die Durchbohrung mit einem Nagel. Mögen immer literarische Zeugnisse vorangehen[2]), die Kreuzung der Füsse war die notwendige, künstlerische Konsequenz der eben geschilderten Bewegung, die an den steif nebeneinander stehenden Gliedern nicht halt machen konnte.



Fig. 433. Kreuzigung. Psalter des Landgr. Hermann.

Das älteste unbestrittene Beispiel dafür bietet der Psalter des Landgrafen Hermann (Fig. 433) vor 1217 schon in der endgültig beibehaltenen, hier noch etwas ungelenken Form, dass der rechte Fuss über den linken gelegt ist. Daran schliesst sich die Mehrzahl der Haseloffschen Gruppe und eine Miniatur aus dem Braunschweiger Dom im Kestnermuseum 1220, das Wandgemälde über dem hl. Grab, das Retabulum und das Tympanon der Hohnekirche zu Soest, das oben erwähnte Kreuz über dem Portal des Münsters in Paderborn, die sächsischen Triumphkreuze einschliesslich des gemalten in Pforte, weiterhin ein Wandgemälde in St. Kunibert zu Köln vor 1248, ein Kruzifix an der Liebfrauenkirche in Trier (1240 – 50) noch mit Königskrone, am Münster zu Strassburg (Hauptportal) u. a. m.

[1]) Kraus II. 324 will für die Wandlung den „Zusammenbruch des Kaisertums" verantwortlich machen. Aber unter Friedrich II. hat gewiss niemand an diese Möglichkeit gedacht.

[2]) Im Orendelliede heisst es: sy (Bride) opfferte uff de drig nagel, die Got durch Hend und Füsse wurden geshlagen, bei Walther von der Vogelweide: man sluoc im drie negel dur hende und auch dur füeze. Lucas v. Tuy wirft den Albigensern vor, die Neuerung aufgebracht zu haben. Migne XXV. 223. A. Im Gedicht „vom Leiden" 12. Jh. Hoffmann, Fundgruben I. 175 „da wurden dri nagel durch christ geslagen."

Kruzifixe mit vier Nägeln kommen vereinzelt bis in die Neuzeit vor. Otte führt ein böhmisches Gemälde in Wien von 1357 an, Detzel andere aus dem 14. und 15. Jh., Canonbilder im Kemptner Missale von 1670 und 1805. So auch Schäufeleins Kreuzigung in Nürnberg.

In diesem Zusammenhang und auf demselben Boden belebt sich auch wieder der Sinn für grössere geschichtliche Darstellungen der Kreuzigung. Über dem hl. Grab der Hohnekirche in Soest stehen nächst dem Kreuz Longinus, erblindet, erst im Begriff, mit der Lanze zu stossen, dahinter sinkt Maria ohnmächtig in die Arme Johannis, drei klagende Frauen schliessen die Szene. Rechts erhebt Stephaton, schon ausnehmend hässlich, das Schwammrohr, hinter ihm jüdische Soldaten. Hier sind also Freund und Feind auf zwei Seiten verteilt, ein Motiv, das sich auf dem Antependium (in Berlin) wiederholt (Fig. 434). Nur machen hier die Juden schon alle Geberden des Hohns und unter den Kreuzarmen sind wie auf einer Bühne Ecclesia das Blut auffangend und Synagoga von einem Engel forfgestossen eingefügt. Ähnlich Miniaturen in Halberstadt (cod. 114) und Evangeliar in Goslar, byzantinischer Herkunft (s. a. Fig. 166).



Fig. 434. Kreuzigung. Soester Antependium in Berlin.

7. Der gotische Typus. Die ganze eben geschilderte Entwicklungsreihe bis zur Vollendung des vorschwebenden Ideals lässt sich an den sächsichen Triumphkreuzen noch einmal überblicken. Im Dom zu Halberstadt der gramvoll sterbende Erlöser (s. o. Fig. 158), doch ohne Dornenkrone, die Füsse noch nebeneinander; in der Liebfrauenkirche die Füsse gekreuzt, Dornenkrone vorhanden, das lebende Gesicht aber voll sieghaften Ernstes; in Wechselburg ebenso, ein herrlicher Leib, nur wenig vom Schmerz erschüttert, im Kopf der Ausdruck geduldig überwundenen Leides, ein Friedenshauch des Todes; in Naumburg, St. Wenzel, noch einmal ein herber, fast grimmiger Kopf mit hängender Unterlippe und zusammengebissenen Zähnen, im Dom mehr heldenhafte Grösse, welche männlich und standhaft untergeht. Die Empfindung kommt hier erst in den Nebenfiguren, Maria und Johannes, zu hinreissendem Ausdruck. Man wird dem Wechselburger, religiös und künstlerisch angesehen, den Vorzug geben. Er bezeichnet den Höhepunkt, der nachmals nicht wieder erreicht wurde.

Denn dem schlaffen und haltlosen 14. Jh. gelang es sogleich, den gotischen Typ bis zum Zerrbild zu übertreiben. In den Werken der Kleinkünste, namentlich den Elfenbeinen, finden wir einen Christus, an dem die Wirkung des Todes mit verletzender Schärfe zutage tritt (s. o. Fig. 215). Der Körper ist so tief herabgesunken, dass die Arme straff seitlich nach oben gespannt die ganze Last allein zu tragen haben, während die Beine, in den Knien völlig gebrochen wie bei einem Hocker gekrümmt, zusammengezogen, machmal ganz naturwidrig ver-

renkt sind. Das Haupt ist tief zur Seite oder auf die Brust geneigt. War vorher eine gewisse Leibesfülle die Unterlage eines edlen, herrschenden Geistes, so ist jetzt die gebrechlichste Form beliebt: Arme und Beine von erbarmungswürdiger Magerkeit, der Leib schmächtig eingezogen, der Brustkasten dagegen wie vom letzten Todesstoss gehoben und mit allen Rippen herausgearbeitet. Es finden sich Kreuze, wo im Gesicht die erlösende Macht des Todes durch eine ergreifende Ruhe mächtig auf den Beschauer wirkt (Gaukirche in Paderborn, Hövelhof i. W., s. a. Fig. 328), andere von so abstossender Hässlichkeit, dass man die Bekenntnisse von Zeitgenossen des schwarzen Todes zu hören meint. Der Eindruck ist um so wirksamer, als die Nebenpersonen mit all der zierlichen Eleganz schöner

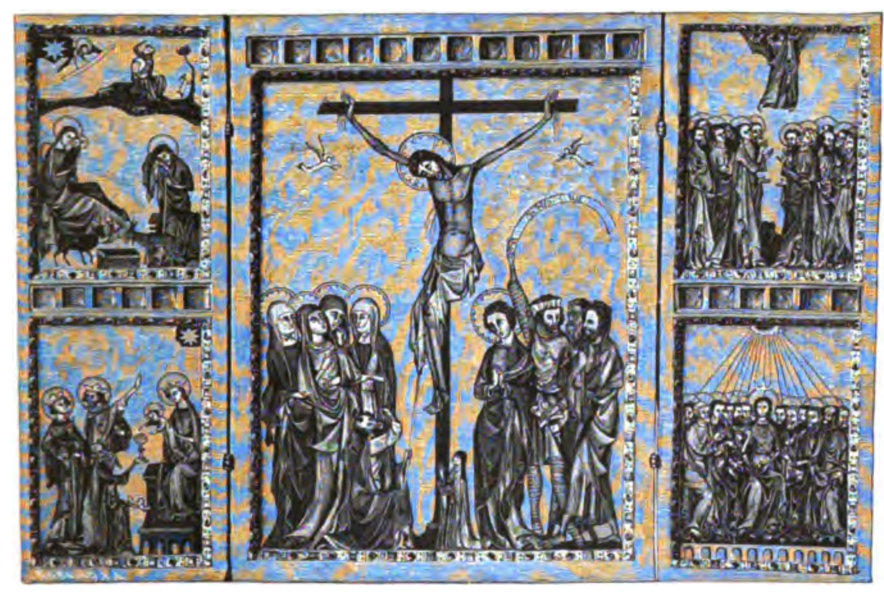


Fig. 435. Kreuzigung. Kölner Triptychon.

Puppen auftreten. Vergleicht man den Kruzifixus des Kölner Triptychons 1350 (Fig. 435) mit dem Wechselburger Kreuze, so wird man staunend fragen, wie die Kunst im Lauf eines Jahrhunderts sich so verirren konnte.

Und merkwürdig! Dieser Typus, eigentlich nur die Abstraktion eines Menschen, steht nun bis auf die grossen Meister der Renaissance fest. Unter dem Einfluss des niederländischen Naturalismus gewinnt er etwas mehr Fleisch, die Augen öffnen sich, der Leib wird wieder gestreckter, die Glieder ein klein wenig voller, das Gesicht mit starken Backenknochen und geöffnetem Mund grimmiger; aber was man auch zum Preis einzelner Biler oder Skulpturen sagen mag, der erste rein menschliche Eindruck ist trostlos, ein bluttriefendes Opfer, in dem der Menschheit ganzer Jammer gesammelt ist. Aber es muss doch so der Stimmung des Zeitalters entsprochen haben. Das letzte Zeugnis dieses Sinnes ist Grünewalds Bild in Colmar (s. Zs. f. bild. K. 1904, 153); hier sind Finger, Arme, Knie und Füsse verrenkt, der verzerrte Kopf tief herabgesunken, ja selbst das Lendentuch zerlumpt und das Kreuz geflickt. Die Italiener würden gesagt haben: „du hast einen Bauer ans Kreuz geheftet.“

Die eigentliche Leistung der Zeit liegt indes in der Erweiterung des Geschichtsbildes. Was in dieser Beziehung zwischen dem Soester Antependium und dem

Kölner Triptychon versucht wurde, ist uns dunkel. Aber in der nun folgenden Reihe der Tafelbilder lässt sich eine steigende Bereicherung der Szenerie verfolgen. Zunächst wurden im Hintergrund oder seitlich die Nebenszenen, Kreuzschleppung, Annagelung, Kreuzabnahme u. a. eingeführt, so auf dem merkwürdig orientalisch angehauchten Bild, Mus. Köln 48 um 1415, wo auch die Landschaft erweitert ist. Auf einem anderen, westfälisch-böhmischen Bilde um 1380 sind die beiden Schächer wieder eingeführt, deren Arme über die Querbalken gezogen und mit Stäben festgehalten sind, während ein Engel auf die Seele des guten, zwei Teufel auf die des bösen warten. An diesen beiden Genossen des Kreuztodes werden immer stärkere Proben von Grausamkeit abgelegt, oft sind sie mit Stricken in die peinlichsten Lagen geschnürt oder winden sich selbst krampfhaft oder werden auch rücklings oder bäuchlings über die Kreuzarme gezogen, wie noch auf den frühesten Holzschnitten Kranachs. Sehr häufig sind die Arme und Schenkel aufgehackt (Tafel in der Bussdorfkirche in Paderborn). Manchmal werden ihre Seelen in Gestalt von Kindern, vom Engel oder dem überaus missgestalten Teufel geradezu aus dem Munde gezogen, ein Motiv, das sicher aus dem Schauspiel stammt. Auch ist die Luft gern mit klagenden Engeln angefüllt, von denen einige das Blut der Wunden Christi auffangen.



Fig. 436. Kreuzigung von Wohlgemut aus Hof.

Über den Zuschauern waltet nicht wie in italienischen Bildern dieser Zeit, eine grosse, einheitliche Stimmung. Die Künstler benutzten die Gelegenheit gern zur Schilderung eines bunten Gewühls, farbenreicher Trachten, energischer Charakterköpfe und mischten auch genrehafte oder geradezu burleske Züge mit ein (Fig. 436). Aber es ist anzuerkennen, dass Roheiten wie bei der Kreuztragung im grossen und ganzen vermieden sind und der Spott der Feinde in mässigen Grenzen bleibt. Für die nächsten Leidtragenden steht nun die Gruppierung ziemlich fest, dass Maria ohnmächtig zurücksinkt und von Johannes oder den Frauen aufgefangen wird. Eine Neuerung bahnt sich, wahrscheinlich von Westfalen aus, um 1400 damit an, dass Magdalena am Fuss des Kreuzes kniet, dann dieses inbrünstig umschlingt, immer mehr als feine Modedame gekleidet. Ebenso wird dem nach der Legende blinden Longinus, der durch das Blut der Seitenwunde sein Gesicht wiedererlangt, ein Knecht beigegeben, um die Lanze zu

lenken. Es fehlen nicht die Landsknechte, die um den Rock des Herrn würfeln. Mehrfach geraten sie dabei in Streit, schlagen und raufen sich nach Herzenslust (Dortmund, Propsteikirche, auch bei Altdorfer in Augsburg). Der nordischen Gruppe von Schnitzwerken ist der „Schreiber" eigen, welcher vor dem Kreuze sitzt, in Gelehrtentracht, und den Titulus auf einem Pergament oder Täfelchen notiert (s. o. Fig. 189). Vielfach ist auch als äusserer Abschluss die Veronika, ihr Tuch vor sich haltend, eingeführt. Wo die Priester auftreten — nach ma. Vorstellung in Turbanen — tragen sie meist eine vornehme Gleichgültigkeit zur Schau. Dann füllt sich die Szene noch mit Knechten und Rittern, letztere hoch zu Ross und in peinlicher Treue der Rüstung und Bewaffnung. Die naive Freude an diesen militärischen Schaustellungen darf man dem Deutschen zu gute halten. Aber der biblischen Überlieferung geschieht entschieden Unrecht. Und es kommt hinzu, dass die Gruppierung dieser Massen immer eine schwache Seite der Durchschnittskünstler ist, so dass oft eher der Eindruck einer Schlacht aufkommt, zumal bei Schnitzereien, wo dies Gewirr staffelförmig übereinander gebaut wird. Im einzelnen erleidet die Gruppierung der hier bezeichneten Elemente mancherlei Variationen, auf welche einzugehen Sache einer Monographie wäre.

Für die genrehaften Zutaten ist sehr bezeichnend ein Tafelbild aus der Schule des Conrad von Soest um 1410—20 in Köln, Mus. 367. Da erscheint ein Bettler mit Kind, der seine verstümmelte Hand zum Heiland emporreckt. Ein Reiter hat einen Affen hinter sich, der von einem Bauern geneckt wird, Bauern unterhalten sich mit Edelleuten. Aus dem Tore Jerusalems kommt ein Kriegszug und allerhand Volk, darunter eine Frau mit dem Kind auf dem Nacken, das am Zuller saugt.

8. Der Renaissancetypus. Was schon die besseren Meister der Malerei und Plastik seit 1450 anstrebten, grössere Ruhe und edlere Formen im Körper des Gekreuzigten, das kommt gegen Ende des Jh., aber bei weitem nicht einstimmig zum Ausdruck. Das Bild des schmerzvoll Erblassten bleibt wesentlich ungeändert. Bezeichnend ist der grosse Kupferstich Schongauers um 1480 (B. 25). Der magere Körper mit straffer Muskulatur hängt gerade am Holz, nur die Knie sind seitlich vorgebogen. Das Haupt ist völlig auf die Schulter gesunken und friedvoll entschlummert. Das Lendentuch flattert weit im Winde. Maria und Johannes in gehaltener Trauer bilden die einzige Staffage. Fünf schwebende Engel fangen das Blut auf. Unzählige Tafeln und Schnitzwerke geben dieselbe Stimmung oft mit ergreifender Lebenswahrheit wieder. In einsamer, ahnungsvoller Grösse steht Dürers Kruzifix (in Dresden) von 1506 da, ein meisterhaft schlanker, aber kräftiger Leib, der Kopf mit sehnsüchtigem Blick nach oben gewandt, die Lippen zum letzten Schrei geöffnet. Aber Dürer selbst hat diese glückliche Offenbarung nicht festgehalten. Später zeichnet er einen stämmigen, toten Leib, der sich grobschlächtiger auch bei Baldung (Helldunkelschnitt, B. 57) und Altdorfer, Kranach, Wonsam und vielen anderen findet. In Zukunft haftet das Interesse der Künstler fast einseitig an der Ausbildung eines schönen, heroischen Leibes, an dem die edlen Proportionen und das Spiel der Muskeln, die Kenntnis des Nackten und die technische Fertigkeit zur Schau gestellt werden (Fig. 248). Namentlich die Grabplastiker des 16. und 17. Jh. haben sehr zahlreiche, anmutige Werke hinterlassen. Es konnte nicht fehlen, dass die barocke Kunst diese Richtung lebhaft übetrieb

und vereinzelt geradezu herkulische Gestalten lieferte. In dieser Hinsicht macht sich Rubens Einfluss weithin geltend. Im 18. Jh. überwiegt ein schwammiger, weich und kraftlos gezeichneter Christus, dessen graugrüne Leichenfarbe abstossend wirkt. Daneben akademisch steife Anatomiestücke oder schwärmerische Asketenbilder nach fremden Mustern.



Fig. 437. Kreuzigung von Diedrich in Dresden.

Am stärksten und sinnfälligsten ist die Reaktion im Gruppenbild. Um 1500 ist die gemütliche Volksmasse unter dem Kreuze in Auflösung begriffen. Die kleine zurückbleibende Gruppe, Maria, Johannes und die Frauen tragen nun einheitlicher die Stimmung der Klage und Trauer. Dazu wird auch die Natur auf denselben Ausdruck gebracht. Düstere Wolken, schwere Luft und eine stille, abendliche Landschaft verstärken das Gefühl. Was hier Grünewald, Baldung und Altdorfer angeschlagen haben, das klingt verstärkt durch alle Schöpfungen weiter. In der Komposition werden die Bilder im 16. und 17. Jh. wieder viel reicher, ge-

schichtlicher. Das „ganze Jerusalem“ tritt manchmal auf. Aber die Massen verteilen sich in der Landschaft und in bedeutender Höhe ragen die drei Kreuze in die Luft, meist nach Altdorfers Vorgang schräg gegeneinander gestellt oder überhaupt seitlich gesehen. Ein besonderer Effekt pflegt der Lichtstrahl zu sein, der aus dem Dunkel über das Kreuz und seine Freunde fällt, wohl eine Entlehnung Rembrandtscher Erfindung. Die grosse Kreuzigung von C. W. E. Dietrich in Dresden mag als ein Beispiel für viele genannt werden (Fig. 437).

Einzelheiten, Symbole und Nebenpersonen.

1. Das Kreuz, seine Gestalt und Geschichte. In der älteren Zeit ist für Christus das vierarmige Kreuz (crux immissa †), für die Schächer das dreiarmige (commissa T) üblich. Die Balken sind glatt, im 11. und 12. Jh. laufen sie in viereckige Platten aus, seit dem 13. Jh. in Dreipässe oder Lilienformen. Daneben kommen aber auch Kreuze aus unbehauenen Stämmen mit den Astansätzen oder vegetabilischen Ausläufern vor, Knospen an der Bernwardstür, Palmblättern in Nowgorod. Der Stamm ist grün mit roten Narben oder umgekehrt. Aus der Legende vom Kreuzholz sind auch die natürlich gewachsenen „Astkreuze“ Y oder Ỿ zu erklären, die schon zur Idee vom Lebensbaum und den belaubten oder berankten Kreuzen überleiten. Ein Dorsalkreuz im Germ. Museum erscheint als Weinstock mit Trauben. Im 15. Jh. sind die rohen Balken meist nur an den Nagelstellen behackt.

Die Legende vom Kreuzholz[1]) erzählt: Adam erkrankt, sendet Seth ins Paradies, wo er drei Körner (nach anderen ein Reis) erhält, die er dem inzwischen gestorbenen Vater unter die Zunge legt. Es wachsen daraus drei Ruten, dieselben, welche Moses ins Wasser legte. David liess sie aus dem Moabiterland holen, in seinen Hof gepflanzt wuchs daraus ein schöner Baum, den Salomo zum Tempelbau fällte, aber dann als unpassend als Brücke über einen Bach legte. Die Königin von Sabe erkannte den Wert, auf ihre Vorwürfe hin wurde er über die Tempeltür gelegt, später aber von den Juden vergraben bewirkte er das Wunder im Teich Bethesda. Als Christus vor Pilatus stand, stieg er empor und wurde zum Kreuz verarbeitet. Darnach von den Juden wieder verscharrt, ward das Kreuz von Helena und Constantin durch einen Juden Judas, Enkel des Zachäus, der den Ort von seinem Vater wusste, wieder aufgefunden, dazu auch später noch drei oder vier Nägel. Vor den zwei anderen mitgefundenen erwies es sich dadurch als echt, dass es einer toten Frau aufgelegt das Leben zurückbrachte. Ein Teil des Kreuzes wurde nach Konstantinopel, ein anderer nach Jerusalem gesandt. Hier vom Perserkönig Cosroes geraubt wurde es vom Kaiser Heraklius zurückgebracht. Als er im Pomp in die Stadt einreiten wollte, fand er das Tor wunderbar verschlossen. Ein Engel erinnerte ihn an den armen Einzug Jesu. Als der Kaiser nun barfuss und im Hemd kam, öffnete sich das Tor. Zum Andenken hieran feierte man Kreuzerfindung und Kreuzerhöhung. Die Legende ist selbst wieder oftmals dargestellt, z. B. in Wandgemälden im Südkreuz des Domes zu Braunschweig, 13. Jh., in einem Druck Jan Veldeners von 1483 mit 164 Bildern, Glasgemälde in St. Marien zu Lübeck, Gemälde in der Barbarakirche zu Kuttenberg (die Königin v. Saba durchwatet den Fluss, um nicht auf den Steg zu treten Mitt. C. C. N. F. VIII), Stuckrelief über der südlichen Tür der Annenkapelle in Marienburg mit vier Szenen (darunter auch: Cosroes erbaut einen kunstreichen Turm, worin er das Kreuz zur Rechten, einen Hahn als hl. Geist zur Linken seines Thrones aufstellte und sich selbst von seinen Knechten anbeten liess). Heraklius vor Jerusalem im Brevier der hl. Elisabeth (Haseloff Fig. 36). Dieser Legende entgegen erzählen die Liturgiker, dass das Kreuz aus vier Holzarten bestand:

[1]) Historia sanctae crucis. Collect. Weig. II. No. 255. Der Sibyllen Weissagung, Mone I. 313. Redentiner Spiel ebd. II. 45; Gedicht von dem heiligen creucz von M. Beheim, Wackernagel II. 671. Vita Adae et Evae ed. W. Meyer A B. A. XIV. 1879, 186—250. — W. Meyer, die Gesch. des Kreuzholzes vor Christus A B A XVI. auch S. A.. München 1881. — Köhler, die Legende von der Königin v. Saba, Germania XXIX. — A. Mussafia, sulla legenda del legno della croce, Wien 1870.

Ligna crucis palma, cedrus, cipressus, oliva:
Datque pedem cedrus, truncum cipressus, oliva
Datque partem summam, duo brachia dant tibi palmam,

eine Vorstellung, die anscheinend in die Kunst keinen Eingang fand.

2. Das Trittbrett (suppedaneum) ist ein künstlerischer Ersatz des historisch beglaubigten Sitzpflockes (sedile), auf dem die Delinquenten rittlings sassen, um das Ausreissen der Arme zu verhindern[1]). Es findet sich schon an den spätrömischen Enkolpien, auf den karolingischen Elfenbeinen als keilartiger Ansatz und zwar so, dass die Füsse auf ihm selbst angenagelt sind. In romanischer Zeit erscheint es mehr als viereckiger Klotz, zuweilen als Buch. Mit dem Eindringen der drei Nägel verschwindet es bis auf Ausnahmen. Statt dessen ist manchmal ein Pflock zwischen die gekreuzten Füsse geschlagen.

3. Über die Annagelung ist oben das Nötige gesagt. Als willkürliche Ausnahmen müssen die Darstellungen gelten, wo Christus einem Beistehenden die Hand reicht, der Maria auf den Korssunschen Türen, sonst den hl. Bernhard, Hedwig, Luitgard. Auf einem Wandgemälde zu Rehden legt er die rechte Hand auf seine Brust, an einem Schnitzwerk der Neumünsterkirche zu Würzburg sind beide Hände mit losgerissenen langen Nägeln auf die Brust gelegt, ebenso sind bei einem Kruzifix in Heinrichs die Hände auf der Brust gefaltet.

4. Der Fuss des Kreuzes ist, wo er nicht auf dem Bildrande aufsetzt, in den Erdboden gesteckt, seit dem 12. Jh. auch mit Pflöcken festgerammt. Die Andeutung der „Schädelstätte" geschieht durch umherliegende Knochen. Oft erhebt sich das Kreuz auf einem kleinen Hügel, dem „Calvarienberge" „aus dem Rosen oder Massliebchen als Symbol des Leidens oder der Auferstehung spriessen". Nach der Legende war gerade unter dem Kreuze Adam begraben[2]), der durch das herabträufelnde Blut wieder zu Leben erweckt wurde. In der älteren Kunst ist dies öfter dargestellt, entweder Adam im Sarg, Kruzifix 13. Jh. aus Lüneburg im Prov. Mus. Hannover mit Inschrift: Adae morte novi redit Adae vita priori, so auch in Herrads Hortus, oder er erhebt sich in halber Figur aus dem Grabe, an einem Bronzekruzifix in Chur mit Inschrift: Ecce resurgit Adam cui dat deus in cruce vitam, Elfenbein in München Cim. 60, in Darmstadt, Metallkreuz in St. Moritz zu Münster, Emaillekreuz 11. Jh. Museum Nordhausen u. a. Ferner kommt auf Elfenbeinen des 10. und 11. Jh. (Essen, Aachen), auf dem Pergamentblatt Coll. Weig. I. No. 11 und sonst ein Kelch unter den Füssen Christi vor, in welchen das Blut seiner Fusswunden springt. Die Kombination beider Motive finden wir am Wechselburger Triumphkreuz, wo der liegende Adam selbst den Kelch hebt und unter die Füsse hält. Ebenfalls auf Elfenbeinen (München Cim. 57) ringelt sich eine Schlange oder ein Drache (Mus. Darmstadt) um den Kreuzfuss; am Halberstädter Domkreuz steht Christus geradezu auf dem Drachen in Erfüllung des Protevangeliums Gen. 3, 15 (ipsa conteret caput tuum et tu insidiaberis calcaneo eius). Und am Relief der Externsteine sind beide Voreltern von der Schlange umwunden. Diese vielsagende Verbindung ist später gelöst. Es bleibt unter dem Kreuz in einer Höhle der Schädel Adams (Coll. Weig. I. No. 31), während seine Befreiung aus der Vorhölle als besondere Szene gepflegt wird. Wenn sonst noch seitlich Tote sich aus Gräbern erheben (schon Drogosakramentar, Herrad), so ist dies auf die Begleiterscheinung des Todes Christi, Matth. 27, 27, zu deuten.

5. Der Titulus nach Joh. 19, 19: Iesus Nazarenus rex Iudaeorum tritt schon in spätrömischen Kreuzbildern auf. Das Täfelchen ist teils lose über dem Kreuze, dann fest oder sogar als zweiter Querbalken auf dem Kreuze angebracht, seit dem 13. Jh. meist ein Schriftband oder beiderseits gerolltes Blatt. Der Text variiert zuerst mannigfach, ganz ausgeschrieben oder abgekürzt, HIC EST IHS etc. auf dem Berliner Elfenbeinkästchen und dem Lotharkreuz in Aachen, IHC · NAZAREN auf dem Echternacher Evangeliar, IHC · N · R · JV · in der Mater verborum, IHC · NAZAREN · REX · I · auf dem von einem Engel gehaltenen Bande des Halberstädter Domkreuzes, auch nur das Monogramm IHC am Welfenkreuz, IHS XPS auf dem Mühlhäuser Emailkreuz u. a. m., bis in der Gotik die Fassung I · N · R · I · feststeht. Im 16. Jh. ist er zuweilen wieder dreisprachig ausgeschrieben. Aber von Anfang an fehlt er oft, auch wenn das Täfelchen vorhanden,

[1]) SCHÖNERMARK, die Bedeutung des Fussbrettes am Kreuze, Zs. chr. K. III. 1880, 121.
[2]) F. PIPER, Adams Grab auf Golgatha, Evang. Kalender 1861, 17—29.

oder er ist neben das Kreuz oder einfach auf den Stamm geschrieben. Über den Schreiber unter dem Kreuz s. o. S. 513.

6. In der Bekleidung herrscht, wie oben ausgeführt, von Anfang Schwanken zwischen voller Bekleidung und dem Lendentuch. Da nach Gregor v. Tours 590 ein Gemälde in der Genesiuskirche zu Narbonne, das den Herrn quasi praecinctum linteo crucifixum zeigte, solchen Anstoss erregte, dass es verhüllt werden musste, so dürfte anfänglich die volle Bekleidung die Regel gewesen sein. In der karolingisch-ottonischen Kunst wechselt der lange Ärmelrock (Cod. Egb., Elfenbein Didron 276) mit ärmellosen (Elfenbein Westwood 255) und einem freigeschürzten Lendentuch (Drogosakramentar), Unklar ist, wann und wo sich der von einem Gürtel glattfältig bis über die Knie fallende Herrgottsrock entwickelt hat (11.—13. Jh.). Der Naumburger Meister legt wieder das frei drapierte Tuch um die Hüften, seitlich in einen Knoten geknüpft. So bleibt es im 14. Jh., doch öfter mit Knoten und Zipfeln an beiden Seiten. Im 15. Jh. wird das Tuch schmaler, nicht mehr geknüpft, sondern durchschlungen, auch zwischen den Schenkeln durchgezogen und flattert nach beiden Seiten in langen Bändern aus. Indes sind voll bekleidete Kruzifixe auch in späterer Zeit nachweisbar (Emmerich, Schleswig-Holstein bei Haupt I. 412) und manchmal von den Gehilfenbildern nicht recht zu scheiden. Ein völlig nackter Kruzifixus an dem schwarzen Burgtor zu Regensburg, 1612 abgebrochen. Für die Auffassung, dass Maria dem entkleideten Sohne ein Tuch umbindet, vergl. Heidelb. Passionsspiel V. 5221—28 und ein Gemälde erzb. Sammlung Utrecht 14. Jh., wo sie dem das Kreuz besteigenden Sohne das Lendentuch um die Hüften hält und einen Buben aus dem Volke zurückstösst, der es dem Herrn entreissen will. Die Schächer sind immer dürftiger als Christus, in der Gotik oft nur mit dünnen Schambändern angetan. Die Dornenkrone kommt nicht erst, wie Detzel, Kraus u. a. nach Otte referieren, auf dem Würzburger Taufstein von 1279, sondern schon seit ca. 1230 auf sächsisch-westfälischen Kreuzen vor. Doch bleibt daneben immer noch ein tauartig gewundenes, grünes Schapel ohne Dornen in Gebrauch und ebenso sind Kreuze mit einem natürlichen Dornengeflecht nicht selten.

7. Die Wunden und das Blut. Im Gebiet der Anschauung vom leidlosen Erlöser ist die Andeutung der Wunden möglichst vermieden. Doch sind gelegentlich die Wundmale der Hände oder der Füsse oder beider, auch ohne Nägel angedeutet. Die Seitenwunde unter der rechten Achsel lässt doch schon im Drogosakramentar (850) und auf den karolingischen Elfenbeinen einen Blutstrom springen, der von der Ekklesia in einem Kelch aufgefangen wird. Als Urheber derselben erscheint schon in der Rabulasminiatur Longinus. Der Strahl geht bereits in einem irischen Evangeliar in St. Gallen No. 51 nach seinen Augen. Es will aber beachtet sein, dass er auf Monumnnten des 9.—12. Jh. vor dem Stosse dargestellt ist und dass die Seitenwunde ohne Longinus bei Herrad und der thüring.-sächs. Schule und zwar wie bei den Griechen auf der rechten Brust auftritt. Die sächsischen Triumphkreuze kennen sie nicht bis zum Naumburger Lettnerkreuz. Dann wird sie allgemeiner. So scheint einerseits die blutauffangende Kirche, andererseits byzantinisches Vorbild die Einführung befördert zu haben. Auf Gemälden des 14. und 15. Jh. führt Longinus den kräftigsten Stoss aus, der auf dem Lübecker Dombild des Memlink 1491 sogar von zwei Seiten erfolgt. Gleichzeitig wird auch das Blut der Handwunden und der Stirn über den ganzen Körper geleitet oder von Engeln aufgefangen oder es springt in kühnen Strahlen in Messkelche oder auf Häupter von Heiligen oder Stiftern, bei Kranachs Altarbild in Weimar auf den Maler. Bei Schnitzwerken sind die Strahlen manchmal durch rote Fäden angedeutet.

8. Nebenpersonen. Der Mann mit dem Essigschwamm wird im Cod. Egb. Stephaton genannt, sonst auch Calpurnius, im Schauspiel Benjamin. Er trägt selbst das Eimerchen. Doch auf einem Gemälde der Busdorfkirche in Paderborn sind vor ihm zwei andere Männer beschäftigt, den Trank aus einem Kännchen in den Eimer zu giessen. — Über den frommen Hauptmann herrscht insofern verschiedene Anschauung, als er bald mit Longinus (gegen die biblische Überlieferung) identifiziert, bald ihm gegenübergestellt wird, als Ritter mit Schild und Schwert, auch zu Ross oder im Prachtgewand mit Turban und die Hand erhebend: Vere filius dei erat iste. — Für die beiden Schächer tauchen verschiedene Namen auf. Dismas ist der reuige, der schon die hl. Familie auf der Flucht bewirtete und als sanctus Latro unter die Martyrer aufgenommen. Seine Bekehrung, übrigens nur bei Lc. 23, 39—43 erzählt, ist durch die Wendung seines Gesichts gegen das Kreuz, später durch ruhigen, friedlichen Tod gekennzeichnet. Doch machen

manche Künstler überhaupt keinen Unterschied und lassen ihn ebenso schmachvoll leiden wie den bösen, der Gesmas oder Gestas genannt wird. Über die Seelen beider vergl. die Spielanweisung Mone II. 324: In dissem sol ein jeglicher schacher ein bildly im mul han als ob es ein sel were. Den nimpt der Engel des guten schachers sel und gat in himmel und der tüffel des andern sel und laufft mit grossem geschrey in die hell. — Anscheinend von Italien her dringt seit etwa 13. Jh. die „Ohnmacht Mariae" in die Kreuzigung ein, entweder in der Auffassung, dass die Madonna noch stehend aber vom Schmerz überwätigt dem treuen Jünger und der Magdalena in die Arme sinkt (il spasimo) oder in stärkerem Affekte rücklings „hingestorbeu" und von einer Frauengruppe liebevoll behandelt wird (La tramortita). Wie dieser Akt zu einem kleinen dramatischen Genrebild voll graziöser Reize ausgestaltet wurde, ist an rheinischen und westfälischen Schnitzereien am besten ersichtlich (Fig. 438). Neben die Angehörigen, deren sehr wandelbare und vielseitige Auffassung und Gruppierung hier nicht weiter verfolgt werden kann, treten zuweilen Reihen von Heiligen (Klarenaltar Meister Wilhelms 1380), Apostel (Köln. Mus. 43), Heilige und Stifter (Wonsam Köln. Mus. 212), David und Salomo (Evangeliar in Trier), David mit Harfe und der Täufer (Schäufelein Germ. Mus.).



Fig. 438. Ohnmacht Mariae. Holz in Offer.

9. Symbolisch-allegorische Zutaten. Wie bemerkt sind die Hinweise auf die welt- und heilsgeschichtliche Bedeutung der Kreuzigung bis ins 11. und 12. Jh. reichlich angebracht worden. Zunächst ist wohl die kurze biblische Andeutung der verfinsterten Sonne, Lc. 23, 45, (sol obscuratus est) massgebend gewesen, beide Gestirne, Sonne und Mond, zu Häupten des Kreuzes einzufügen, so schon die meisten spätrömischen Denkmäler. Auf die Gestalt derselben kommen wir zurück. Es sei nur bemerkt, dass sowohl die einfachen astronomischen Zeichen, für Sol ein Gesicht im Strahlenkreis, für Luna ein Gesicht im Halbmond, als auch menschliche Brustbilder mit Strahlenkrone und Mondsichel auf dem Kopftuch, endlich der antiken Vorstellung entsprechend Sol auf dem Wagen mit Viergespann der Rosse, Luna mit dem Zweigespann der Rinder, Elfenbein in München Cim. 57, vorkommt. Ungemein anziehend ist es, dass sie ihrer Teilnahme und Trauer durch die bezeichnende Handbewegung oder ein vor das Gesicht gehaltenes Tuch Ausdruck geben, wie die Inschriften im Utaevangeliar lauten: Igneus sol obscurabitur in ethere, quia sol iustitiae patitur in cruce — Eclypsin patitur luna quia de morte Christi dolet Ecclesia.

Auf karolingischen Denkmälern sind verschiedentlich noch Meer, Erde und Himmel hinzugefügt, wie es am Schrein der grossen Reliquien in Aachen von Christo heisst: Pontus, terra, polus mihi subditus, hec rego omnia; Ozeanus als Flussgott an eine Urne gelehnt, Terra eine Schlange an den vollen Brüsten (München Cim. 57, Londoner Elfenbein Westwood 255 u. a.), ohne Attribut mit Inschrift Terra auf dem Echternacher Evangeliar. In einer Miniatur aus Abdinghof in Paderborn hält sie, ein Füllhorn im Arme, eine kleine, nackte Figur (Adam?) gegen das Kreuz empor. Zwischen Erde und Meer zeigt sich auf dem Münchener und einem Pariser Elfenbeindeckel (Cod. 9383) eine sitzende Frau, dort auf dem Thron, mit entblöster Brust, die Rechte staunend erhoben, hier mit Fahne und Scheibe, welche staunend zum Kreuze emporblickt, jetzt allgemein als Roma gedeutet, das römische Weltreich, das der Kirche, der neuen Herrin der Welt, unterworfen ist (Fig. 439).

Die Kirche, Ecclesia tritt nachweislich zuerst im Drogosakramentar, in der Linken eine Fahne, in der Rechten den Kelch, neben den Kruzifixus, um das Blut der Seitenwunden aufzufangen. Ihr gegenüber — vielleicht ist schon der Mann mit dem Schild ebenda so zu deuten — steht dann die Synagoge, teils mit Palme, teils mit Fahne, die sich mit der Geberde des Staunens

oder Abscheus vom Kreuz abwendet. Die Gegenüberstellung hält sich allgemein bis zum 13. Jh. (Herrad, Soester Antependium) vereinzelt in Verbindung mit dem lebenden Kreuze bis zum 15. Jh., wenn auch beide Figuren vom Kreuz gelöst und in Medaillons als Halbfiguren auf den Rahmen versetzt werden. Wir kommen unten darauf zurück. Daneben taucht noch eine Streitszene der beiden Frauen auf, nur durch drei Elfenbeine der Metzer Schule belegt (1. auf Cod. 9383 in Paris, 2. auf Bamberger Evangeliar in München Cim 57 und 3. Londoner Tafel im S. K. Mus., sämtlich abgebildet bei Weber, chr. Schauspiel Taf. II—IV). Hier sehen wir die Synagoge sitzend im Mantel mit verhülltem Hinterhaupt, in 1 und 3 mit Mauernimbus, Fahne und Beschneidungsmesser, in 2 mit Mauerkrone und Scheibe, auf welche die von links heranschreitende Ecclesia „gebieterisch die Hand legt", während sie in 1 und 3, dort mit Fahne, hier mit Dreizack, die





Fig. 439. Bamberger Elfenbein in München.



Fig. 440. Kreuzigung. Minatur in Fürstenfeld.

Rechte mit erhobenem Zeigefinger gegen die Augen der Synagoge führt. Es ist das die in der pseudo-augustinischen Altercatio ecclesiae et synagogae eingeführte Vorstellung, dass die Kirche der Synagoge, die das römische Reich besass (ego Romanum possidebam imperium; romana tibi terra subjacuit) die Herrschaft entreisst, resp. die unbestreitbare Verblendung des auserwählten Volkes, die dann in den verbundenen Augen der Synagoge angedeutet wird, gekennzeichnet.

Vita und Mors stehen sich am Fuss des Kreuzes im Uotaevangeliar gegenüber, Vita in reichem Prachtgewand schaut mit erhobenen Händen zum Erlöser empor, Mors, ein Mann in Bauerntracht, mit gebrochener Fahne nnd Sichel, die Schulter gespalten und von einem Tierkopf in den Arm gebissen sinkt seitwärts um. Über den Sinn belehren die Beischriften Crux est reparatio vitae — Crux est destructio mortis. Die Gestalten sind zeitgemäss umgewandelt auf der Kopie dieses Bildes von 1415 (München Cod. 8201), das Leben ein langlockiger Jüngling, der Tod ein Leichnam mit zerbrochenem Speer. Der Gedanke kehrt in den Medaillons der Kreuzenden des Gunhildenkreuzes (vor 1076) in Kopenhagen wieder. Vita eine Frau mit Krone, Lilienkreuz und Buch, Mos ein Tier (Löwe?) auf einem von Flammen umzingelten Sarge; in die Tiersymbolik übersetzt am Darmstädter Elfenbein 27b, wo die Schlange am Fuss des Kreuzes einen Phönix umwickelt und auf einem Emaildeckel 12. Jh. in Fritzlar, wo ein Löwe (Christus als leo fortis) und ein Drache sich streiten, mit Beischrift Morti Vita datur Ut Vite Mors subigatur. Für die neuere Symbolik sei auf eine Miniatur ca. 1580 in Fürstenfeld hingewiesen, wo sich das

Volk in Gestalt teilweise von Schafen zum Kreuz drängt, das als Himmelsleiter erscheint und unter dem Flügelschurz Christi Schutz findet (nach Ps. 16, 8 sub umbra alarum tuarum protege nos).

10. Das lebende Kreuz. Die hier entwickelten Gegensätze Ecclesiae—Synagoge, Vita —Mors mit Maria—Eva führt eine spätma. Kombination weiter aus mit dem Grundgedanken, dass das Kreuz selbst durch lebende Arme in den Streit eingreift. Die Denkmäler sind bisher folgende: Altkölnisches Tafelbild Anf. 15. Jh. Mus. Sigmaringen, ebensolches von einem Nachfolger Herman Wynrichs bei Dr. Zersch in Aachen [1]), Relief im Tympanon des Hauptportals von St. Martin in Landshut von 1432, Wandgemälde am Chor der Kirche zu Wasserburg (Ob. B.) 1460—70, Miniatur in einem Graduale München Cod. lat. 23041 von 1494—97, Altarbild des Hans Fries aus Cugy im Mus. zu Freiburg i. Schw. um 1506, Fresko an einem Hause zu Brunneck in Tirol um 1520—30 und Holzschnitt in Johann Wolffs Lectiones mem. et recond. Lauingen 1600. Gemeinsam sind den Bildern vier von den Kreuzenden ausgehende Arme: der oberste schliesst mit einem Schlüssel den Himmel auf, der unterste zertrümmert mit einem Hammer das Höllentor, der linke stösst der Synagoge ein Schwert in den Hals, der rechte segnet den Kelch der blutauffangenden Kirche, so die Kölner Bilder, oder segnet den die Messe zelebrierenden Priester, so in Landshut und bei Hans Fries, oder setzt der Ecclesia eine Krone auf. Diese reitet als Königin auf dem Tetramorph (Wasserburg, München), oder führt die Stände der Christenheit an (Aachen), welche Funktion in Brunneck auf Maria in der Haltung der Mantelschaft übertragen ist. Die Synagoge, in Sigmaringen durch einen graubärtigen Juden mit verbundenen Augen ersetzt, reitet auf einem niederstürzenden Esel mit durchschnittenen Gelenken (Wasserburg, Hans Fries, Münchener Graduale, Brunneck), während sie im Aachener Bild Juden und Heiden anführt. In Wasserburg und Bruneck steht hinter ihr noch Eva, der Baum mit der Schlange und in Brunneck der Tod mit der Sense, in Landshut stürzt neben ihr ein Götzenbild zusammen. Im Münchener Graduale und bei Fries ist unten noch die Höllenfahrt Christi angefügt, in Brunneck rennen noch drei Engel gegen das Tor. Sehr deutlich ist überall das Messopfer als fortwirkendes Zeugnis des Kreuztodes und Quelle des Lebens betont, während das Opfer des alten Testaments und der Götzendienst der Heiden den Tod bringen. Es sind das Gedanken der Fronleichnamsmesse. Die Worte aus Thomas' Lauda Sion „Mors est malis, vita bonis inde" sind in Landshut über dem Priester deutsch wiedergegeben: „Ein leben denen freyen, ein dod denen besen". — Verwandt ist die Idee auf einem Glasgemälde in St. Jakob zu Rothenburg a. T. Hier fliesst das Blut links in den Messkelch eines Priesters, rechts auf ein Kind, das der Priester über den Taufstein hält. Engel tragen Seelen zu den Wunden.

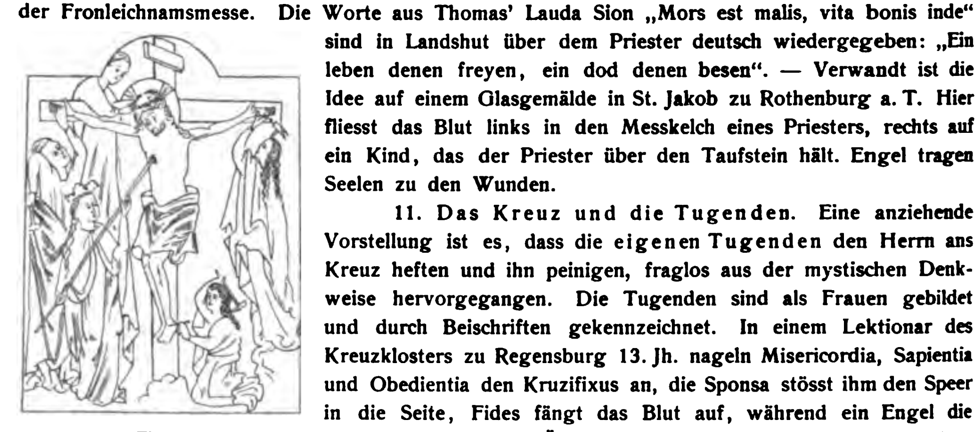


Fig. 441.
Kreuzigung. Miniatur in Engelberg.

11. Das Kreuz und die Tugenden. Eine anziehende Vorstellung ist es, dass die eigenen Tugenden den Herrn ans Kreuz heften und ihn peinigen, fraglos aus der mystischen Denkweise hervorgegangen. Die Tugenden sind als Frauen gebildet und durch Beischriften gekennzeichnet. In einem Lektionar des Kreuzklosters zu Regensburg 13. Jh. nageln Misericordia, Sapientia und Obedientia den Kruzifixus an, die Sponsa stösst ihm den Speer in die Seite, Fides fängt das Blut auf, während ein Engel die Synagoge fortstösst. Ähnlich eine Miniatur auf einem Reliquienkasten im Domschatz ebenda und im Engelberger Cod. 61 (Fig. 441), wo aber Beischriften fehlen und eine von fünf Frauen die Dornenkrone aufsetzt. Auf einem Wandgemälde zu Mollwitz, 15. Jh., schlagen Misericordia, Iustitia, Patientia die Nägel ein, Fides setzt die Krone auf, Humilitas bindet die Füsse an, Caritas verübt den Speerstich, Spes fängt das Blut auf. Ähnlich der Fronleichnamsaltar in Doberan. Auf einem Tafelbild aus der Markuskirche im Maximiliansmuseum zu Augsburg Anf. 16. Jh. sind die Frauen vermehrt und deutsch bezeichnet: Wahrheit und Fridposs (?), Geduld und Barmherzigkait schlagen die Nägel ein, Trevposs (fides)

[1]) FIRMENICH-RICHARTZ in Zs. chr. K. 1895 Sp. 302; die übrigen bei WEBER, kirchl. Schauspiel 118—121. S. a. OTTE I. 513.

führt den Lanzenstich, Hoffnung hält das Schwammrohr, christlicher Glaube fängt das Blut im Kelche, Gehorsamkeit schnürt die Lenden mit Stricken, Verhailung und Demuetigkait schlagen von oben mit Stäben.

Verwandt ist die Tugendreihe des Bonaventura im Lignum vitae, welche Christus von seiner Geburt durch das Leiden bis zur Verherrlichung bewahrte. Sie wachsen als Blumen oder Früchte aus dem Kreuzstamme: praeclaritas originis, humilitas conversationis, celsitudo virtutis, plenitudo pietatis, confidentia in periculis, patientia in iniuriis, constantia in conflictu mortis, victoria in conflictu, resurrectionis novitas, ascensionis sublimitas, aequitas iudicii, aeternitas regni. In den Ranken Propheten mit Leidenssprüchen. So eine Darmstädter Handschrift 14. Jh. (Kraus II. Fig. 192) und eine Tafel aus der Dominikanerkirche im Museum zu Frankfurt 15. Jh., Flügelgemälde in Breslau Mus. vaterl. Altert. No. 6176 und Lübeck Altert. Mus. 80.

Umgekehrt sind es auf einem Wandgemälde in St. Nikolai zu Wismar 14 Sünden, durch Attribute bezeichnet, welche als Halbfiguren in einem Rahmen ihre Lanzen auf einen Ecco homo richten nach Jes. 53, 5 vulneratus est propter iniquitates nostras.

d) Die Vesperbilder.

Unter diesem Titel fassen wir die im Ma. so überaus beliebten und stimmungsvollen Abendszenen, die Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung und das hl. Grab zusammen, denen sich die kompendiösen Darstellungen des Leidens und Todes, die Erbärmdebilder, anreihen.

1. Die Kreuzabnahme[1]) Mt. 27,57—59, Mc. 15,43—46, Lc. 23,50—53, Joh. 19,38. In den ältesten Darstellungen (die ottonischen Evangeliare, auch Augsburg Dombibliothek, München Cim. 58) ist der vollständig bekleidete Leichnam schon von dem niedrigen Kreuze gelöst und wird in der Mitte von Joseph v. Arimathia, an den Füssen von Nikodemus getragen. Auf dem Elfenbeindeckel der Sammlung von zur Mühlen in Offer um 1100 steht Christus noch am Kreuz. Nur der rechte Arm ist gelöst und fällt auf Joseph, der die Brust umfasst. Nikodemus zieht den Nagel der Linken, zwei kniende Knechte die der Füsse, unter denen ein Kelch. Links der Hauptmann mit erhobener Schwurhand, rechts Johannes mit Buch, über den Armen je drei klagende Engel, am Kreuzhaupt ist merkwürdiger Weise der Nimbus haften geblieben, den die Hand Gottes umspannt. Meisterhaft in der Komposition und vorbildlich durch den Ernst und die Grösse der Auffassung ist das Relief an den Externsteinen bei Horn von 1115 (Fig. 180). Nikodemus steht auf einem niedergebogenen Baume, hält sich mit der Rechten an der Kreuzmitte und hat mit der Linken den Toten herabgleiten lassen, dessen ganze Last Joseph mit Armen, Haupt und Schultern trägt. Hinter ihm stützt Maria den Kopf des Sohnes, indem sie klagend ihr Haupt dagegen druckt. Rechts Johannes mit Buch und erhobener Hand, oben Sonne und Mond weinend und das Brustbild Gott Vaters, die Seele des Sohnes im Arm, die Kreuzfahne in der Hand, die Rechte segnend über den Toten ausgestreckt. So ist alles auf den Ton schwermütiger, klagender Zärtlichkeit gestimmt. In demselben Sinne, doch nun weit freier ist die Gruppe am Strassburger Münster gearbeitet (Fig. 448). Hier hängt der linke Arm noch fest, dessen

[1]) Detzel I. 423—31, Kraus II. 345, Haseloff 153. Der Typus der Handschriften um 1200 ist fest aber steif. Joseph umpfängt den Leib, Maria druckt die Rechte, Nikodemus auf einem Gestell löst den Nagel der rechten Hand, Johannes steht trauernd. Die Füsse sind noch am Kreuz. Diesen Typ befolgt auch das Wandgemälde in Neuenbecken Anf. 13. Jh., zur Seite noch die sterbenden Schächer. Magdalena hat den Fuss des Kreuzes umschlungen.

Nagel Nikodemus, ein Schmied mit Kappe und Schurzfell, mit einer langen Zange herauszieht. Maria hat das Haupt des Sohnes in den Armen. Auf einem Wandgemälde zu Ramersdorf umschliessen Maria, Johannes und Joseph den Herabsinkenden. Bei den Altkölner Meistern (in der Passion um 1380 No. 6, der grossen Passion No. 20, der kleinen No. 34) ist der Zug stehend, dass die beiden Freunde den Leib in den Bahrtüchern auffangen und Maria die sinkende Hand ergreift, während Knechte die Nägel ausziehen. Andererseits wird die Szene dadurch fortgebildet, dass Nikodemus eine Leiter ersteigt, so schon das rom. Tympanon der Vincenzkirche in Breslau, dann den Leib von oben oder von hinten über das Kreuz gebeugt an Tüchern herablässt oder wie bei Wohlgemuth auf dem Hofer Altar auf den Knien niedergleiten lässt. Hierbei sind Maria und die anderen Frauen herangezogen, den Toten in Empfang zu nehmen (Altar in Tiefenbronn, s. a. oben Fig. 175). Die reifste Komposition dieser Art in der wirkungsvollen Aufgipfelung und dem Zusammenwirken der Personen ist Dürers Blatt in der grünen Passion von 1504. Hier hat Joseph das Kreuz von hinten erklommen und lässt den Leib an einem unter den Armen durchgezogenen Tuche sinken. Nikodemus auf der Leiter und Johannes am Boden tragen die Füsse, zwei Männer fangen den Oberkörper auf, Magdalena wird ihn auf den Schoss nehmen, Maria liegt von einer Frau gestützt in Ohnmacht. Die neueren Konzeptionen stehen meist unter dem Einfluss von Rubens künstlerisch so vollendeter Gruppierung (Fig. 442).



Fig. 442. Kreuzabnahme. Bergkirche in Schleitz.

2. Die Beweinung, ohne bibl. Unterlage und in Deutschland anscheinend nicht vor dem 15. Jh. Dann steht das Schema allerdings bis auf kleine Abweichungen fest. Der Leib liegt vor dem Kreuz auf einem Linnen ausgestreckt, Johannes (oder eine der Frauen) stützt den Oberkörper, hinter demselben die Mutter, die drei Marien, oft schon mit Salbgefässen, auch Veronika und die beiden Männer, teilweise kniend, mit gerungenen Händen oder Tüchern und dick verweinten Augen. Seit Mitte des 15. Jh. sehr häufig in Gemälden (Meister vom Tod Mariä in Frankfurt, Rogier v. d. Weyden in Berlin, Schäufelein in Nördlingen, Bartold Bruin in Köln), Stichen (Schongauer) und Holzschnitzereien (aus Neukirchen in Gotha, in Saalfeld, aus Meissen in Dresden). Die Äusserung des Schmerzes ist dabei freilich oft sehr einförmig und leer. Deshalb haben überlegende Künstler die Personage vermindert, Riemen-

schneider in Würzburg bis auf Maria und Johannes, und die reifste Schöpfung dieser Zeit in der Jakobskirche zu Nürnberg (Fig. 443) zeigt uns nur die Mutter betend hinter dem halbaufgerichteten Leichnam, dessen schlaffer Arm über den rechten der Mutter hängt. Derb realistisch erscheint dieselbe Gruppe in der Marienkirche in Zwickau.



Fig. 443. Beweinung. Holz. St. Jakob in Nürnberg.

Die Pieta[1]), Maria mit dem Leichnam des Sohnes auf dem Schosse, mag bis in frühgotische Zeit zurückgehen, wie ein kleines Marmorwerk aus Dienstädt in Orlamünde um 1300 und wenig beachtete, zerstreute Schnitzereien mit noch romanischen Zügen belegen. Sie ist fast ausschliesslich Gegenstand der Plastik. Der Leib liegt nach rechts, der Kopf wird von der Hand der Mutter gestützt, die auch den linken Arm hochhebt, während der rechte wie die Unterschenkel schlaff herabhängen. Die Schwierigkeit der Lage ist meist dadurch unbefangen gelöst, dass der Körper und Oberschenkel stark verkürzt wurden. Recht gut ist bei einer Schnitzerei in Huckarde das linke Knie Marias gesenkt, so dass Christus in sitzende Lage kommt. Manchmal hat die Mutter die Hände vor der Brust gefaltet; dann fällt der Kopf unschön zurück (Relief in Ellrich 1461). Deshalb hier auch Johannes, der das Haupt, und Magdalene, welche die Füsse stützt, angefügt werden (Glockenrelief in Pustleben 1477), schliesslich auch die anderen Frauen (Schnitz-



Fig. 444. Pieta von Donner im Dom zu Gurk.

[1]) Zahlreiche Denkmäler zusammengestellt bei SCHMIDT, Prov. Sachsen XI. 220.

altar der Aufkirche in Tirol um 1480) und die ganze Personage der Beweinung (Altar aus Landkirchen im Thaulow Museum zu Kiel). Andererseits bildet sich nach Analogie des Selbdritts besonders am Niederrhein ein Andachtsbild heraus, wo die Mutter Anna neben Maria sitzt. Letztere hat den Leichnam unter beiden Armen gefasst ziemlich aufrecht vor sich. Für die Auffassung sind die Stellen im Frankfurter Passionspiel von 1439 (Froning V. 4383) und im Alsfelder Spiel von 1501 (ebd. V. 6672 lege mer myn trudkint an mynen arm here, das do leyder ist nu toid, und loisset mich kossen syn wonden roit) beachtenswert. In Werken der Renaissance sind Mutter und Sohn manchmal im Kuss zärtlich ineinander gegossen (bemaltes Schnitzwerk bei Röttgen in Bonn von 1646). Im Rokoko hat man die Madonna stehend aufgefasst, pathetisch aufblickend, die teure Last auf den gebeugten Knien (Fig. 444).



Fig. 445. Grablegung in Offer.

3. Die Grablegung, Mt. 27, 59—61, Joh. 19, 40—42, Lc. 23, 55. In den ottonischen Bibeln (dazu München Cim. 57, 58) ist der Vorgang schlicht nach Joh. wiedergegeben. Christus ist bis auf das Gesicht in Leinwand gehüllt und wird von Nikodemus an Haupt und Schultern und Joseph an den Füssen ehrfurchtsvoll in die Grabkiste gelegt. In Miniaturen des beginnenden 13. Jh. sind zwischen beide Maria und Johannes klagend eingefügt, darüber zwei Engel mit Rauchfässern. Im 15. Jh. treten noch die drei Marien wie Stastisten hinzu. Und so ist der Vorwurf in fast lebensgrossen Figuren im südlichen und westlichen Deutschland als „heiliges Grab“ ausserordentlich häufig und weit über die Gotik hinaus dargestellt worden, nur dass der Leib Christi nahezu nackt erscheint und von den beiden Trägern auf dem (s. o. S. 522) Bahrtuch niedergelassen wird. Die Maler (Schühlein in Tiefenbronn, Schongauer) haben etwas freier komponiert, namentlich wird hier die Frau typisch, die vor dem Sarge kniet und den Toten küsst (so auch auf dem Schreyerschen Epitaph an St. Sebald), Dürer hat die Szene in der grossen Passion eigenartig umgearbeitet, aber die erste Konzeption ist trotzdem bis ins 18. Jh. lebendig geblieben. Von dem ungemein feinen Empfindungsvermögen der Renaissance gibt das Relief aus der Ägidienkirche in Münster (jetzt

in Offer) eine Vorstellung, wo der Mann, der das Grab mit Tüchern auslegt, ganz neu ist (Fig. 445).

Das heilige Grab ist unmittelbar aus der vorigen Darstellung hervorgegangen, wie denn eine grosse Zahl der oben zusammengestellten Denkmäler, die als heiliges Grab gelten, den Moment der Grablegung zeigen. Sachlicher ist aber zweifellos die Anordnung, dass Christus tot in der Grabkiste liegt, vor welcher gewappnete Knechte, gewöhnlich drei an der Zahl, sitzen, zumeist allerdings wie die drei Jünger am Ölberg in tiefen Schlaf versunken. Hinter dem Grabe pflegen die drei Frauen vom Ostermorgen mit Salbengefässen zu erscheinen (s. o. Fig. 206).

4. Der Schmerzensmann (Erbärmde, Misericordias domini, Not Gottes, Christ de pitié), eine echt ma. Kompilation von unendlicher Verzweigung. Der Grundgedanke ist, dass Christus vom Kreuz wieder lebendig vor den Beschauer tritt, also mit Wundmalen (resp. Nägeln), Dornenkrone und Lendentuch. Die Vorstellung ist etwa Anfang des 14. Jh. aufgetaucht.



Fig. 446. Der Schmerzensmann. Holz. Germ. Mus.

Eins der ältesten Beispiele ist eine Steinzeichnung am Südkreuz von St. Peter in Erfurt. Der Herr steht vor dem Kreuze, in den Händen Geissel und Rute, darunter die Lanze. Über dem flehenden Mönche steht: † CRIST GERUCHE ZV LABINE DI SELE DER BEGRABINE AMEN. Ähnlich ein Grabstein in Ohrdruf. Sonst hat er auch die Hände mit zeigender Gebärde vor die Seitenwunde gelegt (Relief in Orlamünde, schöner Stich Coll. Weig. I. No. 134) oder auf der Brust gekreuzt oder hält beide Hände dem Beschauer zu (Fig. 446), ganz besonders auf Grabsteinen, Epitaphien und Memorien beliebt (in Bopfingen 1408, in Esslingen 1404 und 1463, in Haynsburg mit Beischrift Mia dmñ). Ferner finden wir ihn im Grab stehend (Bronzeplatte der Pfarrers Ulrich Rispach † 1488 in St. Martin zu Stolberg mit Beischrift aus Ps. 76, 3 und Jes. 11, 10. Coll. Weig. I. No. 80, 92, 113) von Maria und Johannes unterstützt (Altar in Heilbronn) oder beweint (Baldungs Gemälde in London). In einer Skulptur zu Beckum sitzt er auf einer Bank, hinter der Engel das Bahrtuch halten. Im Missale Furtmeyers kniet er auf dem Kreuze (dreimal), am Grabmal Johann Wilhelms † 1573 in Weimar steht er nachdenklich, die Säule im Arm, einen Kelch zu den Füssen, um die sich die Schlange ringelt. Vor allem aber hat er Eingang in die Messe Gregors gefunden (s. d.).

Oft sind die Erbärmdebilder wie auch die Gregorsmesse von den Marterwerkzeugen umgeben, welche ja frühzeitig von Engeln getragen in Weltgerichtsbildern Eingang fanden. Das älteste Beispiel mag ein Grabstein in St. Michael zu Fulda (ca. Mitte 14. Jh.) bilden, wo in Flachzeichnung neben einer Geisselung die Passionszeichen, unter anderen die 30 Silberlinge genau abgezählt und die Fussstapfen eingeritzt sind. Es kommen die Köpfe der bei der Marter beteiligten Personen

hinzu; und da sie oft auf Schilden als selbständige Andachtsbilder zusammengestellt werden, so hat sich die Bezeichnung „arma Christi, ons heren wapenen“ dafür eingebürgert[1]). Im Dom zu Fritzlar ist die Summe des von den Päpsten verliehenen Ablasses beigeschrieben. Die vollständigste Übersicht ist aus den historisch geordneten Schnitzereien über den Chorstühlen in der Klosterkirche zu Berlin zu gewinnen.

Das Tuch der Veronika, ein Zählbrett mit den 30 Silberlingen, eine brennende Fackel (Joh. 18, 3), eine Laterne, der Judaskuss (die Köpfe Christi und des Verräters), zwei Ketten, das Schwert des Petrus und das Ohr des Malchus, Brustbilder des Pilatus und seiner Frau Mt. 27, 19, der Hahn Petri auf einer Säule, eine offene, schlagfertige Hand Joh. 19. 3, Brustbilder des Pilatus und Herodes(?), ein Rutenbündel, eine Geissel, eine Hand voll ausgeraufter Haare, die Dornenkrone, zwei Stöcke, das Kreuz, ein ausspeiender Kopf, die Hände und das Waschbecken, Mt. 27, 24. Leiter und Stange, Hammer und Bohrer, ein Strick, drei Nägel, der Titulus inri, drei Spielbecher, drei Würfel, das Schwammrohr, die Lanze und das Herz Jesu, eine Zange, das Grab mit dem Leichentuche.

Die fünf Wunden sind öfters besonders auf einem Schild vereint, in der Mitte das Herz, in vier Ecken Hände und Füsse, dahinter Kreuz, Speer und Schwamm oder Dornenkrone und ebenfalls als Andachtsbild seit Mitte 15. Jh. weit verbreitet. — Das Herz Jesu, welches seit 16. Jh. einen besonderen Kultus erlangte, wird teils als reines Gnadenbild, teils auf Geräten und Gefässen sehr häufig dargestellt mit blutender Wunde und Flammen, oft auch mit dem Jesuitenzeichen IHS belegt oder bekrönt.

5. Christus in der Vorhölle, Otte I. 542, Detzel I. 459—66, Kraus II. 349, Haseloff 156—162. Der Stoff ist aus dem Evangelium des Nikodemus geflossen, dessen zweiter Teil, descensus Christi ad inferos, einen dramatischen Bericht über die Befreiung der Vorväter und die Fesselung des Satan durch den Rex gloriae enthält. Viele Züge sind in das Schauspiel übergegangen, Mone I. 124, II. 42 und 340. In der ottonischen Zeit schreitet Christus, als Auferstandener mit der Siegesfahne, doch ohne Wundmale, vollständig bekleidet, in der Mandorla herab, um die Seelen aus dem grossen von Teufeln bewohnten Feuer zu befreien, so noch Cod. Helmst. 65 in Wolfenbüttel von 1194. Doch ist im 12. Jh. die Hölle schon allgemein ein Gebäude oder eine Höhle. Byzantinische Einflüsse verraten sich in den übereinanderliegenden Höllentoren, mit Schlüssel und Schloss im Salzburger Antiphonar, und in dem gefesselten Satan, wahrscheinlich auch in dem Zuge, dass Christus Adam bei der Hand ergreift, so in einem Relief am romanischen Taufstein in Freckenhorst. Daraus erklärt sich die gangbare abgekürzte Form: Christus ergreift den stehenden, knienden oder aus dem Boden steigenden Adam bei der Hand, hinter ihm meist Eva mit erhobenen Händen. (Evangeliar aus Abdinghof in Kassel, Tympanon der Vincenzkirche in Breslau, Brevier in Nordkirchen Sammlung Esterhazy, wo er dem liegenden ganz menschlich gebildeten Satan den Fahnenschaft in den Mund stösst). Eine neue, eigenartige Fassung bietet die thüring.-sächs. Schule. Christus steht vor dem gewaltigen Höllenrachen und führt den langbärtig-greisenhaften Adam heraus, hinter ihm Eva (und zahlreiche andere nackte Seelen). Der Tierrachen, einmal auch auf Füssen (Haseloff Abb. 109), geht auf die englisch-französische Kunst zurück und hat in Höllenfahrtsbildern nur geringe Vewendung gefunden (Wandgemälde zu Toiten-

[1]) F. Wimmer, die Waffen und Wappen Christ. Org. f. chr. K. 1868 No. 14.

winkel, Kölner Leben Jesu 6, 19), dagegen allgemein im jüngsten Gericht. Die Hölle wird vielmehr wie vorher als Burg gefasst. Christus stösst die Tore mit der Kreuzfahne ein oder steht auf den Flügeln, unter denen ein Teufel zerquetscht ist (Kölner grosse Passion 21 Ende 14. Jh.). Manchmal fehlt auch nähere Bezeichnung (Gemälde in der Busdorfkirche). Bei Dürers grosser Passion ist eine Gruppe Geretteter, unter ihnen Johannes d. T. und Eva schon vor der Hölle versammelt, sich des ungewohnten Lichtes freuend; Adam steigt eben als letzter, von Christus begrüsst, aus der Pforte herauf. Des Teufels Grossmutter schwingt auf der Mauer einen Dreizack. Genaue Wiederholung der Komposition von Brügge mann auf dem Bordesholmer Altar in Schleswig (Fig. 447). Mehrfach hat Christus einen besonderen Kampf mit dem Teufel zu bestehen, dem er den Fahnenschaft in den Leib stösst, so auch auf Kranachs Kreuzigung in Weimar. — Die Einreihung des Bildes wechselt. Bald ist es vor der Grablegung, bald nach der Auferstehung eingefügt.



Fig. 447. Höllenfahrt. Bordesholmer Altar in Schleswig.

e) Die Verherrlichung Christi.

1. **Die Auferstehung**, Mc. 16, 1—8, Mt. 28, 1—10, Lc. 24, 1—12. W. Meyer, Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden, Nachr. v. d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, ph. hist. Kl. 1903. — Otte I. 542, Detzel I. 466—480, Kraus II. 350, Leitschuh 174. Haseloff 162—168.

Wie die biblische Überlieferung vom Akt der Auferstehung selbst schweigt, und nur vom Gang der Frauen zum Grabe und der Engelserscheinung berichtet, so hat auch die Kunst bis in das 13. Jh. die Auferstehung vorwiegend durch die Frauen und den Engel vor dem Grabe dargestellt, in Einzelheiten gewiss durch die seit 9. Jh. nachweisbaren Osterspiele beeinflusst. Auf den Elfenbeinen und in den Handschriften der karol.-ottonischen Zeit ist das Grab ein mehrstöckiges Tempelchen, hinten, neben oder auf ihm die schlafenden Wächter, römische Legionäre mit Schild und Lanze. Der Schlaf offenbar eine Umsetzung des Totenschreckens bei Mt. 28, 4 (exterriti . . . facti sunt ut mortui). Der Engel mit Kreuzstab sitzt auf der liegenden Türplatte oder dem Spiel entsprechend auf einem Altarbau und spricht mit erhobener Hand zu den Frauen, welche, nach Lc. 24, 10

drei an der Zahl, mit Salbgefässen (Lc. 23, 56 aromata et unguenta), und Rauchfässern (turribula cum incenso gestantes im Osterspiel) und mit Gebärden des Staunens oder Schreckens, den Kopf geneigt oder die Hände erhebend herantreten (Drogosakramentar). Mit einer gewissen Absicht wird das Schweisstuch, das im Osterspiel von dem Engel den Frauen, von diesen der Gemeinde gezeigt und dann auf den Altar gebreitet wurde, in der Tür des Grabes oder auf dem Deckel sichtbar. Im einzelnen herrscht eine mannigfache Verschiebung der Elemente. Und auch im 12. Jh. ist eine Abklärung nicht erreicht, „nur werden die Darstellungen zum Teil sehr einfach, es bleiben nur der Sarg mit dem schräg gelehnten Deckel“ und die Frauen, das Schweisstuch, das der Engel im Brevier der hl. Elisabeth und im Breslauer Psalter den Frauen zeigt, und meist die schlafenden Knechte. Auf dem Soester Antependium sitzt der Engel auf einem Altar und zeigt in die Grabeshöhle, wo das Schweisstuch auf dem aufrecht stehenden Sargdeckel liegt.

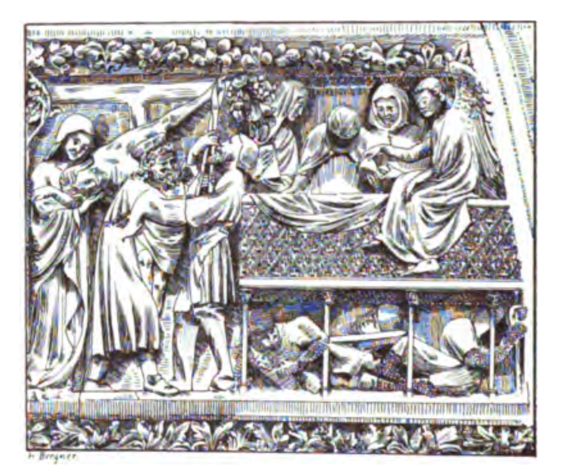


Fig. 448. Kreuzabnahme und Auferstehung. Münster zu Strassburg.



Fig. 449. Auferstehung. Alsleber Taufstein.

Links treten die drei Marien heran, rechts eine malerische Gruppe von sieben schlafenden Rittern. Höchst eigenartig ist die Gruppe am Strassburger Münsterportal (Fig. 448). Der Engel sitzt elegant auf der hohen Säulentumba und fasst den Arm der mittleren Maria, die vornübergebeugt das Grab durchsucht. Die drei Soldaten sind zwischen die Säulen gekauert. Im 14. Jh. ist die Szene als eigentliches Osterbild verschwunden, gelegentlich noch im Kölner Jesusleben 6, 20, wo die Salbenträgerinnen ebenfalls in den mit zwei grossen Löchern versehenen Sarg schauen, während der Engel in der Ecke sitzt. Letzter Nachklang in den Grabeswächtern am steinernen Altaraufsatz in Schwerin.

Die Auferstehung selbst, d. h. der Moment, wo Christus aus dem Sarge steigt, beginnt sich erst im 11. Jh. zu gestalten. In einer Münchner Bibel (Cim. 59) steht Christus jugendlich aufrecht im Sarge mit dem Kreuzstabe, dann steigt er über den Sargrand, vor dem Krieger liegen (Erlanger Bibel 121 aus 12. Jh.), dem Rex gloriae ähnlich in der Mandorla auf dem Alsleber Taufstein in Gernrode, wo der Sarg fehlt und die Szene nur durch die zwei Kriegerköpfe in den Ecken an-

gedeutet ist, wie umgekehrt im Atsmannevangeliar in Hildesheim die Krieger fehlen (Fig. 449). Ende 12. Jh. ist die Anordnung fest: Christus im Mantel (und Unterkleid), die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Kreuzfahne, überschreitet mit einem Fuss den Sargrand, dessen Deckel abgehoben beiseite lehnt. Er blickt ernst gerade aus. Die Wächter teils im Schlaf (darunter einer, die Hände um die Knie geschlungen und den Kopf darauf gelegt noch bei Schongauer), teils jäh erwachend. Diese Fassung, oft recht ungeschickt in den Füssen des Herrn, hält sich mutatis mutandis bis ins 15. Jh. Gelegentlich kommen zwei Engel hinzu, die auf dem Sarge sitzen und dieser ist öfters (Köln. Mus. 6, 18 um 1380, noch in Dürers grosser Passion) verschlossen und versiegelt. Eine Änderung geht nur in der Bekleidung Christi dahin vor, dass der Mantel lose umgeschlungen die rechte Brust mit der Seitenwunde oder den ganzen Oberkörper freilässt. In der Schilderung der schnarchenden, hockenden, halberwachten, feig davonkriechenden Landsknechte haben Schongauer und Dürer köstliche Proben geliefert. Auf dem Kalkarer Altar in Köln führen sie als Waffen Pistolen und Donnerbüchsen. Dürers Schöpfung ist es wohl, dass der Auferstandene nunmehr von einer Wolke getragen emporschwebt, dieses Motiv beherrscht die Kunst der Renaissance bis zum 18. Jh. Es ist nunmehr der nackte, nur von einem Tuch umflatterte Athlet, der im Tänzerschritt sich vorwärts oder mehr noch aufwärts bewegt, auch den rechten Arm sieghaft nach oben reckend. Namentlich in zopfigen Werken ist die Bewegung oft so übertrieben, dass man einen Kunstspringer zu sehen glaubt. Die Wächter werden zu römischen Legionären. Sie decken sich mit den runden Schilden vor dem blendenden Lichte, ziehen die Schwerter oder stossen mit Lanzen nach der schreckhaften Erscheinung. Aber doch sehr viele der Skulpturen sind durch Wohllaut der Formen und Komposition ausgezeichnet.

2. Das Noli me tangere. Joh. 20, 14—18. Die an sich einfache Begegnung bot keinen Anlass zu grossen Modifikationen. Die Auffassung ist im Kern die gleiche vom 10. bis 16. Jh. Die Magdalena kniet mit erhobenen Händen vor dem Herrn, der mit Kreuzstab, dann nach Joh. 20, 15 (existimans quia hortulanus esset) mit Grabscheit vor ihr steht und eine abwehrende Gebärde macht. Recht lebhaft an der Bernwardstür: Maria liegt und scheint nach des Herrn Füssen zu haschen. Dieser schreitet aufwärts, den Kreuzstab erhebend, aber mit dem Oberkörper und der Rechten zurückgebeugt; im Hintergrund der Grabesbau, beiderseits Bäume, in denen Vögel spielen. Besonders geistvoll ist das Tympanon im Chorumgang des Domes zu Magdeburg Mitte 13. Jh. (Fig. 450). Der liebevolle und bittende Aufblick der Frau, die sprechende Neigung des Herrenkopfes, der aufweisende rechte Arm (ascendo ad patrem meum) geben den ganzen Gehalt des Vorganges wieder. Der Garten ist durch stilisierte Kohlköpfe angedeutet. In der Folge hat gerade der ganz nebensächliche Zug, die Verwechslung mit dem Gärtner, die



Fig. 450. Noli me tangere.
Dom zu Magdeburg.

Szene beherrscht. Selbst Dürer trägt dem Rechnung, indem er in der kleinen Passion dem geschulterten Spaten einen Schlapphut hinzufügt, wogegen Schongauers Kupferstich in der Haltung beider Figuren die Unnahbarkeit trefflich betont. In der Kunst der Renaissance sinkt der Gegenstand mehr zur Genreszene herab, die eben nicht mehr als die Begegnung eines schönen Weibes mit einem Gärtner ausdrücken will.

Die übrigen Erscheinungen Christi sind doch nur sporadisch in den Bilderkreis eingedrungen, Jesus vor den Aposteln im Trierer Evangeliar, vor den Elfen im Bremer und Trierer. Eine legendäre Erfindung ist es, wenn Christus als Schmerzensmann in das Gemach seiner erstaunten Mutter tritt (Schnitzaltar der Petrikirche in Dortmund). Auch der Gang nach Emmaus (Cod. Egb., Albanipsalter, wo die Jünger den Herrn, der einen langen Stab trägt, auf die sinkende Sonne aufmerksam machen), das Mahl in Emmaus (Tragaltar im Domschatz zu Hildesheim, Christus zwischen den beiden Jüngern bricht das Brot) sind selten, das emauntische Mahl gewinnt erst in der Renaissance als Gegenstück zum Abendmahl wachsende Bedeutung. Etwas häufiger tritt der ungläubige Thomas auf (in ottonischen Bibeln und Elfenbeinen, im Brevier der hl. Elisabeth, Relief an St. Thomas in Strassburg, Jesusleben in Köln um 1380); Jesus entblösst seine Brust, der Zweifler legt seine Finger daran, oder der Heiland selbst führt dessen Hand in die Wunde. Auch was die älteren Handschriften von den übrigen Erscheinungen vor den Elfen, am See Genezaret Joh. 21, 16 noch illustriert haben, die Schlüsselübergabe an Petrus, den letzten Segen des Herrn Lc. 24, 15, das hat die spätere Kunst fast ganz aufgegeben und auch die Renaissance ist nur gelegentlich darauf zurückgekommen.

3. Die Himmelfahrt Mc. 16, 19, Lc. 24, 50—52, Act. 1, 9—13. Leitschuh 183. Voege 268. Haseloff 169. F. Bock, die bildl. Darst. der Himmelf. Christ vom 6.—12. Jh. Freib. diözes. Arch. 1867, S. 409.

In der Darstellung Christi stehen sich in altchristlicher Zeit bis zum 13. Jh. zwei Auffassungen gegenüber: Nach der einen, zuerst belegt durch ein Münchener Elfenbein 6. Jh., schreitet er zum Himmel empor, von wo sich ihm die Hand Gottes entgegenstreckt, nach der anderen wird er von Engeln in der Mandorla emporgetragen, zuerst auf dem Ölfläschchen von Monza. Eine dritte, die Fahrt auf dem Wagen im Rabuluskodex hat keine Nachahmung gefunden.

Für das Aufschreiten bildet von deutschen Denkmälern den ersten Beleg das Drogosakramentar, dann finden wir es auf dem Aachener und Essener Buchdeckel (der Theophanu), in den ottonischen Bibeln, im 12. Jh. auf der Kupferplatte am Aachener Kandelaber und dem Reliquiar zu Siegburg u. a. Sicardus will den Herrn geradezu in scalarum ascensu sehen. Alkuin erklärt:

Dextera quae patris mundum ditione gubernat
Et natum coelos proprium transvexit in altos.

Die Auffahrt finden wir auf zahlreichen Elfenbeinen, Skulpturen (Portal von Petershausen, Holztür von St. Maria im Kapitol) und Miniaturen. Christus erscheint segnend, das Kreuz in der Rechten, entweder sitzend (Elfenbein in Stuttgart) oder stehend, auch ohne Mandorla und Engel von der Wolke getragen oder freischwebend und im Redegestus zu den Seinen zurückgewandt. Einen Mischtyp gibt das Gebetbuch der hl. Elisabeth, wo Christus frei schwebt aber Gesicht und Hand nach oben wendet. Und die Engel umgeben ihn teils in anbetender Haltung, teils sind sie den zurückbleibenden Jüngern mit den Schriftbändern: „Viri galilaei, quid statis aspicientes in coelum“ und „Sic veniet quemaduodum vidistis“ zugewandt.

In einer grossen Zahl von Handschriften des 10. und 11. Jh. stehen aber die zwei Engel nach Act. 1, 10 bei den Jüngern auf der Erde und zeigen nach oben, vereinzelt nochmals bei Herrad.

In den Kreis der Jünger, welche mit erhobenen Händen dem Herrn nachschauen, wird schon anfänglich die Madonna eingeführt, in Orantenstellung in der Mitte, oder seitlich als Führerin der Apostelhälfte, wenn in der Mitte der Berg oder Fels mit den Abdrücken der Fussspuren erscheint. Diese im einzelnen wechselvolle irdische Gruppe ist dann der Kern aller späteren Himmelfahrtsbilder, wo meist die biblisch begründete aber künstlerisch verletzende Auffassung angenommen ist, dass Christus im Himmel oder in einer Wolke verschwindet (Act. 1, 9), so dass eben noch die Füsse sichtbar sind. So schon im 12. Jh. Reliquiar von Kaiserswerth, dann Donaueschinger Psalterium, Seitenstettener Evangeliar u. a., altkölner Triptychon um 1350 und die überwiegende Masse der Altarwerke, Glas- und Wandgemälde des 15. Jh. Vereinzelt noch Christus im Wolkenring in der Kölner grossen Passion um 1400 (Mus. 25).

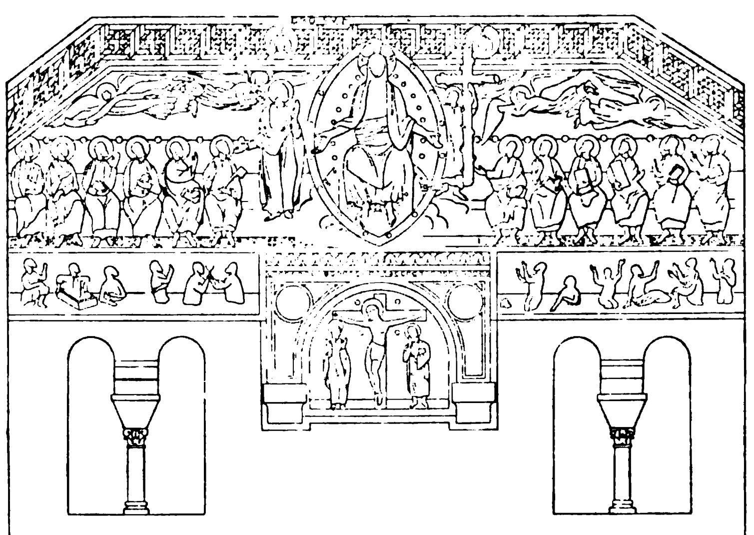
4. Das Pfingstwunder Act. 2, 1—39. Die Herabkunft des hl. Geistes wird durch die schwebende Taube, Strahlen und Flämmchen bezeichnet. Das Hauptinteresse beanspruchte die Gruppierung der Apostel und des Volkes. Von karolingischen Anfängen bis ins 13. Jh. lässt sich die Tendenz einer kreisförmigen Anordnung verfolgen (Cod. Egb., Bamberg A II. 47), wobei Petrus (oder Maria) hinten erhöht den Mittelpunkt bildet, daneben solche im Rechteck mit Maria auf dem Thron (Psalterium des Landgr. Hermann) oder in zwei Reihen (Cod. Helmst. 568 in Wolfenbüttel) oder in Diagonalen; seit 12. Jh. wird die Gruppierung dadurch freier, dass Maria oder wenn diese fehlt Petrus und Paulus vorn in der Mitte stehen und die übrigen sich nach der Seite und hinten verlieren, wobei, zumal durch die Nimben geniert, oft nur Haarbüsche durchblicken. Überwiegend ist die Situation richtig in den Tempel verlegt, der durch Säulengalerie oder bekrönende Architekturen angedeutet wird. Im Cod. Egb. ist das Sprachwunder durch neun Juden (Act. 2, 9—11), ja auch die Gütergemeinschaft durch eine Säule mit einem aufliegenden Goldstück (communis vita) im Vordergrund eingeführt. Sehr bezeichnend für die Stimmung des 14. Jh. mit der Verherrlichung des Fronleichnams ist es, dass auf einem westfälischen Tafelbild (Köln. Mus. 366) Maria mit den Zwölfen um einen Tisch sitzt auf dem eine Hostie liegt. Von ihr gehen rote Strahlen zu den Lippen. Auch die schwebende Taube trägt eine Hostie.

5. Das Weltgericht. P. Jessen, die Darst. des Weltgerichts bis auf Michelangelo, Berl. 1883. — G. Voss, das jüngste Gericht in der bild. Kunst des frühen Ma. Lpz. 1884, dazu ders. in Zs. b. K. XIX. 335. — A. Springer, das jüngste Gericht, Rep. f. Kw. VII. (1884) 375. — Portig, das Weltgericht in der bildenden Kunst, Heilbronn 1885. — Hann, das jüngste Gericht in Milstat, Neue Carinthia 1890, 27. S. a. Org. chr. K. XXI. 1871, 4. — Detzel I. 532. — Kraus II. 373 und Wandgem. Oberzell S. 15 ff. — P. Weber, Burgfelden 21, 44. — Voege 237. Haseloff 176.

Die biblische Grundlage ist vornehmlich Mt. 24, 29—31, 25, 31—33, Offenb. 20, 11—15, dazu Ezech. 37, 1—14, Jes. 26, 14—19, Dan. 7, 9—10 und 12; im einzelnen das Schwert aus Christi Munde Jes. 49, 2, der Zweig Jes. 11, 4; die Apostel auf Stühlen Mt. 29, 28, Lc. 22, 30; der feurige Strahl Dan. 7, 10; das aufgerichtete Kreuz (Zeichen des Menschensohnes) Mt. 24, 30;

die Posaunenengel Mt. 24, 31; das Erdbeben und die sich öffnenden Gräber, Ezech. 37, 12, Joh. 5, 28—29, die Auferstehung der Toten Dan. 12, 2, Ezech. 37, 12; das Buch des Lebens Exod. 32, 33, Ps. 69, 29, Dan. 12, 1; die Wage Dan. 12, 1, Hiob 31, 6. Den Stoff hat die patristische Literatur zusammengefasst und die abendländischen Dichter und Prediger haben mit einer Art grimmigen Behagens die Schrecken des jüngsten Tages ausgemalt, am eindringlichsten in den zahlreichen mystischen Gesichten und Thomas' v. Celano „Dies irae". War schon den Germanen das Bild des Weltbrandes geläufig, so mochte die Kirche mit Absicht darauf ausgehen, „den wilden Sinn dieser jugendlichen Völker, die unbändige Kraft der neuen Eroberer" durch eine packende, grausige und schlechthin überwältigende Schilderung der letzten Dinge zu schrecken, wie das alle Volksprediger bis herab auf Spurgeon getan haben. Hier steht das kirchliche Schauspiel im Hintertreffen, ja es geht vielfach bei der bildenden Kunst in Kost.

Die wenigen erhaltenen Darstellungen vor 1000 lassen überall nur tastende Versuche und wechselnde Kombinationen erkennen. In einer irischen Miniatur in St. Gallen 8. Jh. erscheint das Brustbild Christi mit Kreuz und Buch segnend, daneben zwei Posaunenengel, darunter sechs aufschauende Apostel mit Büchern in Brustbild; auf einem Londoner Elfenbein kommt dazu die Auferstehung der Toten und die Scheidung, die Seligen vom Engel begrüsst, die Gottlosen vom Ungeheuer in der Höllenstadt verschlungen; in


Fig. 451. Weltgericht in Reichenau-Oberzell.

Handschriften des 9.—10. Jh. der Rex gloriae in Verbindung mit dem Gleichnis vom reichen Mann und Lazarus (Cod. aur. von S. Emmeram, Evangeliar Ottos II. in Gotha und noch in Burgfelden), während in Titulis das Gleichnis von den Jungfrauen (Alkuin) oder die Scheidung der Schafe von den Böcken (Eckehard), in den St. Galler Versen des Strabo die Posaunen, das Kreuz, der Thron und die Beisitzer geschildert werden. Auf festeren Boden gelangen wir um die Wende des 1. Jahrtausends; doch gehen zunächst unter mannigfacher Vermischung und äusserer Befruchtung noch verschiedene Entwicklungsreihen nebeneinander her. Vom 10. Jh. an steht ein Typus ziemlich lange fest, der sich wesentlich an den Rex gloriä hält und die Totenerweckung oder doch die Scheidung entbehrt, belegt durch Apsidialgemälde des 11. Jh. in Gernrode (Christus in der Mandorla, vier Engel mit Rauchfässern, darunter die Evangelisten, Maria und die Apostel, Michael und Gabriel), des 12. Jh. in Soest und Lügde (mit Evangelisten, Maria und Aposteln), des 13. Jh. in Knechtsteden (Evangelisten, Petrus und Paulus, unten Apostel), in St. Nicolaus in Soest (Evangelisten und zwei

Heilige, die Apostel an Seiten des Chores), im Süden in Klein Komburg (Evangelisten und vier Heilige) und Reichenau-Niederzell (Evangelisten, Petrus und Paulus, zwei Cherubim, darunter in zwei Reihen 12 Apostel und 12 Propheten). Als Urbild einer freieren Entwicklung kann das Fresko in St. Georg (Oberzell) (Fig. 451) angesehen werden; Christus in der Mandorla sitzt auf dem Regenbogen, die Füsse auf die Erdkugel gestellt, die Hände ausgebreitet, seitlich davon Maria mit empfehlender Handbewegung, andererseits ein Engel mit dem Kreuz, beiderseits die Apostel als Beisitzer und darunter ein Streifen mit den aufstehenden Toten. Gleich so, nur ohne den unteren Streifen, das Chorgemälde in Goldbach am Bodensee, Weit fortgeschrittener ist das Weltgericht in Burgfelden. Hier halten zwei Engel das Kreuz vor dem Rex gloriä in der Mandorla (s. die Tafel „Wandmalerei" No. 3). unter ihm die vier Posaunenengel über den Gräbern der Erweckten, zur Seite aber in breiter Schilderung die Scheidung. Die Gottlosen werden rechts von einem hornblasenden Teufel an einer Kette in das Höllenhaus gezerrt, noch besonders von einem Engel mit einer Gabel und einem grünen Teufelchen mit einem Dolch fortgestossen. Links werden die Gerechten in Chören von Engeln, den gewappneten Seelenführer Michael voran, an die Himmelstür geleitet, welche Petrus (jetzt zerstört) aufschliesst.

Eine zweite Entwicklungsreihe setzt an die byzantinische Fassung des Weltrichters, Christus die Hände mit den Wundmalen erhebend, zur Seite stehend die Fürbitter Maria und Johannes der Täufer, die sog. „Deesis" an. Als erster Beleg dafür darf Herrads Entwurf gelten, wo Christus noch in der Mandorla, ausserhalb derselben Maria und der Täufer und die Apostel erscheinen, darunter eine Zone mit Seraphim, eine zweite mit dem Kreuzesthron (Etimasie)[1]), von dem ein Feuerstrom ausgehend die Sünder packt, andererseits eine Gruppe von Seligen, alles byzantinische Elemente; so auch die Begleiterscheinungen auf besonderen Blättern, die Auferstehung und die Raubtiere, welche ihre Opfer ausspeien, der neue Himmel mit den Sternen und der neue Erdkreis, die Sünderschar von Teufeln durch das höllische Feuer dem Pfuhle zugetrieben, das in Zonen geteilte Infernum mit den Strafen für bestimmte Sünder, in dessen Grund der gefesselte Satan sitzt. Noch verwandt die Darstellung in dem Helmstädter Evangeliar 65 von 1194 in Wolfenbüttel: die Apostel neben der Etimasie, die zum Altar mit Kelch und Hostienteller umgestaltet ist, der Feuerstrom, unten der Teufel mit Verdammten am Strick und die Seelwägung (s. d.). Verkürzt ist der Typus in der thür.-sächs. Schule und verwandten Handschriften in einer eigenen Querteilung: oben die Deesis, einige Male durch Engel mit Marterwerkzeugen erweitert, unten die Scheidung mit oder ohne trennende Engel und Teufel. Noch ärmlicher die blosse Deesis und darunter einige Köpfe (München Clm. 23093, Erlangen 590), eine Fassung, die sich doch vielfach in Bogenfeldern kleiner Portale erhält und noch im Spätmittelalter den Illustratoren genügte (Coll. Weig. I. No. 154 u. 155). Am feinsten und freiesten

[1]) Ein Thron mit aufgeschlagenem Buche und Passionsinstrumenten, zu dessen Seiten zwei Engel stehen und vor dem Adam und Eva knien, die sog. *ἑτοιμασία τοῦ θρόνου* nach Ps. 9, 8, 80, 15 und 103, 19. Der Ort der Auferstehung und des Gerichts ist nach der Überlieferung das Tal Josaphat.

ist die Beziehung lediglich der drei Personen dem grossen Naumburger geglückt (vergl. Fig. 80 und 177).

Kann man auch nicht sagen, dass die entschieden freiere und versöhnlichere Deesis mit einem Schlage den Rex gloriae aus dem Weltgericht verdrängte — an der Kanzel von Wechselburg sind beide bezeichnenderweise ganz äusserlich kombiniert — so wirkte sie gewiss mit, die ernste und feierliche Haltung des Richters aufzulösen. Hier kam ihr eine ältere Richtung zu Hilfe, welche den Heiland nicht in der Mandorla eingeschlossen, sondern mit dem Kreuz in der Hand (München Cim. 57, Basler Galluspforte) oder umgeben von Engeln mit den Marterzeichen (Altar in Klosterneuburg) zuweilen mit anderen Fürbittern darstellte, wie es ja in Oberzell und Burgfelden schon anklingt. Jedenfalls gehen noch im 13. Jh. die verschiedensten Auffassungen und Kombinationen nebeneinander, wie eine kurze Übersicht, wenigstens der Hauptmonumente ergibt.

Die Basler Galluspforte um 1180 zeigt im Bogenfeld den thronenden Richter mit Kreuz und Buch zwischen Petrus und Paulus mit Stiftern, auf dem Sturz die klugen und törichten Jungfrauen, im Gewände die vier Evangelisten (die doch zum Rex gloriae gehören), in den seitlichen Bildhäuschen die sechs Werke der Barmherzigkeit (Mt. 25. 35. 36), die beiden Johannes und zwei Posaunenengel vor Gruppen von Auferstehenden. Die Jungfrauen sind auch in einem Maihinger Codex Lat. I. 2. 4° 19 eingeführt und begegnen uns noch weiter in der Portalskulptur, auch auf einem Apsisgemälde in der Burgkapelle Hocheppan in Tirol (12. Jh.). — Am Fürstentor zu Bamberg liegt im Tympanon eine reinliche Deesis etwa nach dem thür.-sächsischen Schema vor, nur dass der untere Streifen geteilt rechts und links zur Seite des Richters gesetzt wurde; in den Archivolten ist Abraham als Seelensammler und ein Posaunenengel angeführt, in dem Gewände aber die Apostel auf den Propheten stehend, also ganz ähnlich wie in Niederzell, äusserlich noch Kirche und Synagoge, eine gute Seele(?) und ein Mann, der vom Teufel geholt wird. — Die Elemente des Bamberger Bogenfeldes kann man, unkünstlerisch verstreut, auch an dem etwa gleichzeitigen Lettner in Gelnhausen wiederfinden. An der Nikolauspforte in Kolmar Christus segnend mit Buch, zwei Engel mit Kreuz, resp. Dornenkrone und Lanze, zwei Posaunenbläser, links die Gerechten, rechts die Verdammten im Höllenkäfig. Die Hauptgruppe ebenso am südlichen Nebentor des Münsters zu Strassburg, doch die Scheidung in einer zweiten Zone darunter, in einer dritten die Auferstehenden. Im Gewände einerseits die klugen Jungfrauen von Christus, andererseits die törichten vom Fürst der Welt angeführt, in den Archivolten Engel und Heilige. Hier ist nun das massgebende Schema für viele gotische Bogenfelder gefunden. Die nächste Wiederholung in Freiburg, wo indes neben Christus Maria und Johannes, darunter eine Zone mit den Aposteln, dann zwischen die Scheidung die Kreuzigung und unter die Zone der Auferstehung Geburt und Passion Jesu eingeschoben wurden. Ganz ähnlich dann das Portal von St. Lorenz in Nürnberg um 1350, wo Christus die Füsse auf Sonne und Mond stellt, die Apostelreihe fehlt, die Passion aber weiter ausgeführt ist. Gleichzeitig im 15. Jh. die Bogenfelder von Esslingen, Ulm und Gmünd. Doch kommt auch der alte Rex gloriä gelegentlich wieder hervor, am Westtor von St. Johannis in Saalfeld um 1380 in der Mandorla, Schwert und Lilienstab nach dem Munde haltend und von den vier Evangelistenzeichen umgeben, die Scheidung durch die zweireihige Apostelordnung mit Maria und dem Täufer in der Mitte getrennt.

Noch können wir die Entwicklung des malerischen Typus nicht so genau verfolgen; aber jedenfalls muss er sich im engen Anschluss an die zuletzt besprochenen Miniaturen bewegt haben. Denn das erste, bedeutendere Monument der Tafelmalerei, Lochners Tafel im Museum zu Köln, ist eigentlich nur eine Explikation des thüring.-sächsischen Schemas, der Deesis und der Scheidung, freilich mit einer unvergleichlichen visionären und dramatischen Kraft durchgeführt. In himmlischer Glorie auf doppeltem Regenbogen erscheint der Richter von Engeln mit den Marterwerkzeugen und Posaunen geleitet, den Kopf und die Rechte segnend gegen die Frommen, die Linke abwehrend gegen die Hölle gewendet. Auf Hügeln knien betend die beiden Fürbitter, dazwischen wird von Teufeln an der Kette ein

Strom von verzweifelten Sündern hervorgezogen. Vorn holen die Teufel des Lasters Knechte, die Dirne, den Spieler, Trinker und Geizhals aus den Gräbern und treiben den Klumpen der Stände und Geschlechter in den Rachen des Satans. Selbst in den Lüften über der flammenden Höllenruine tobt der Kampf. Links geht der Zug der Seligen von Engeln und Petrus geleitet und empfangen — Lockenköpfe,

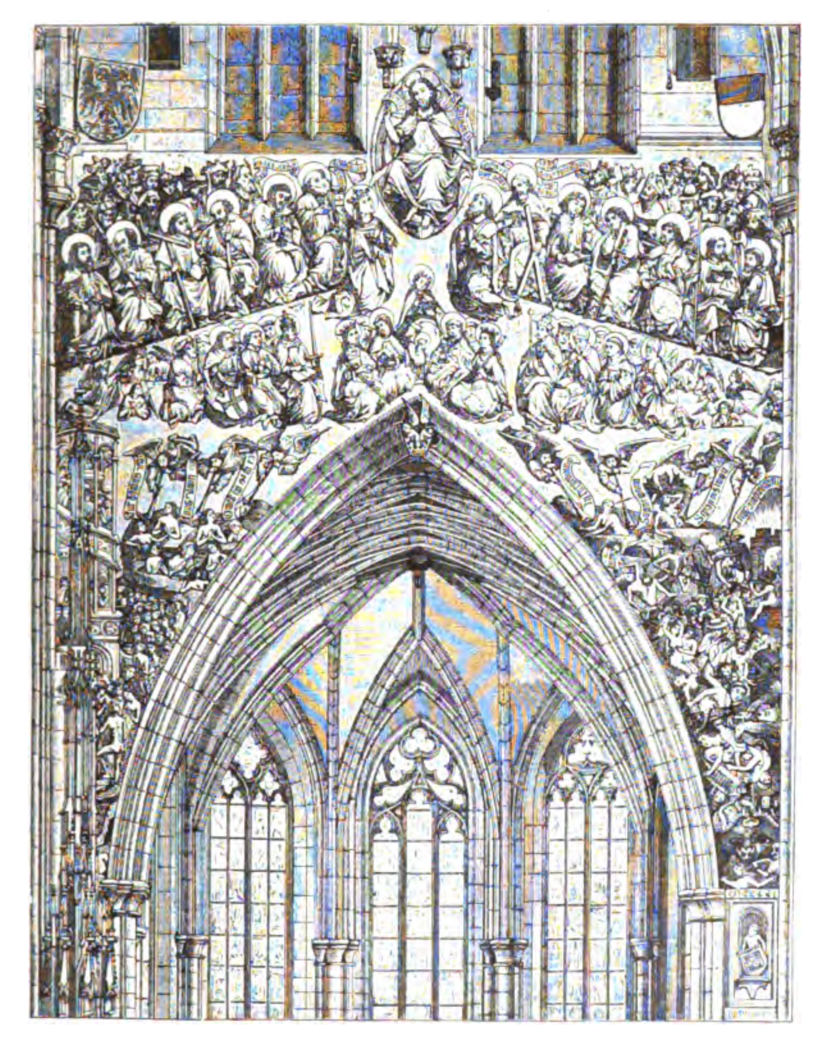


Fig. 452. Weltgericht. Münster zu Ulm.

Zöpfe, auch einige Tonsuren und Mitren, in die enge Pforte der Himmelsburg ein. So frei und gross ist der Vorgang doch nie wieder empfunden worden. Nah verwandt, aber viel steifer ist eine Tafel im Münster zu Dortmund, wo die Apostel wiederum den Richter im Halbkreis umsitzen. So auch im Fresko am Triumphbogen zu Ulm (Fig. 452), wo jedoch das eigentliche Objekt, die Scheidung, durch Stifter und Heilige ersetzt ist. Aus der Masse hebt sich Memlings Altarbild in Danzig durch die lebhafte Gruppierung der Beisitzer und den hohen Ernst

des Erlösers heraus. Hier vollzieht — ein seltener Fall — Michael die Scheidung mit der Seelenwage, aber die Gerechten wissen nicht wohin, und die Verdammten wüten wie tobsüchtig gegeneinander. Ganz malerisch ist auch das Relief von Veit Stoss am Ostchor von St. Sebald.

Die Renaissance hatte noch die Aufgabe, das Missverhältnis in den Figuren zu beseitigen und sie hat diese in einer grossen Reihe von Skulpturen sepulkraler Bestimmung gelöst, in denen der Nachdruck auf die Schilderung schöner nackter Körper gelegt ist. Die Weiterentwicklung wurde aber durch den übermächtigen Einfluss gestört, den überall Michelangelos Komposition erlangte. Die barocke Deckenmalerei hat meist dies Vorbild in freier oder gebundener Weise wiederholt, wobei ihrer Leidenschaft, in grossen Räumen, Wolken- und Fleischmassen zu schwelgen, jeder Vorschub geleistet war. Immerhin ist die Provinzialkunst bis in abgelegene Dorfkirchen reich an Denkmälern mit originalen und bizarren Zügen.

Einige Motive erheischen noch besondere Besprechung.

a) Der Rex gloriae ist ein schon der altchristlichen Kunst geläufiges Symbol der Herrlichkeit des erhöhten Christus (ähnlich wie der Schmerzensmann für das Leiden). Der Ausgangspunkt liegt offenbar in den Apsisbildern des 6.—8. Jh., die den ernsten, bärtigen Christus zeigen, die Rechte segnend erhoben, in der Linken das Buch des Lebens, seitlich anbetende Engel, so noch auf der Reliquientafel der Petrikirche in Fritzlar. Seit dem 9. Jh. etwa sitzt er in ganzer Figur in der Mandorla auf dem Regenbogen, Offenb. 4, 3, die Füsse auf einen zweiten Bogen, die Weltkugel oder Sonne und Mond, vereinzelt auf eine mit drei Lilien besteckte Krone gesetzt. Das offene Buch des Lebens Offenb. 20, 12 ist beschrieben mit A—O, Ego sum A et O, Via veritas vita, lux mundi, in principio erat verbum, ego sum panis vivus, si diligites me, mandata (tenebitis) und anderen Sentenzen, nach Durandus I. 3 auch geschlossen, wie auf einem Vortragekreuz in Senden i. W. Das Gesicht ist in romanischer Zeit bärtig oder jugendlich, zuweilen mit Königskrone. Das aus dem Munde gehende Schwert (Offenb. 1, 16, 19, 15) findet sich zuerst auf Elfenbeinen des 11. und Miniaturen des 12. Jh., manchmal durch den Mund gezogen, so dass die Spitze links, der Griff rechts herausschaut (Bamberger Psalter A. II. 47). Im 14. Jh finden sich auch symmetrisch oder wegen Luc. 22, 38 zwei Schwerter (Deckengemälde in Ramersdorf, Wienhausen), deren eines im 15. Jh. durch einen Lilienstab oder Ölzweig (Jes. 11, 4 virga oris sui) ersetzt wird. Statt dessen auch Schriftrollen mit Ite und Venite. Unter den mancherlei Abweichungen ist die geläufigste, dass als Sitz ein Thron, Polsterstuhl oder Lehnstuhl dient und in der Hand zuweilen eine Schriftrolle, doch auch die Weltkugel, in der Rechten oder auf die Knie gehengt das Kreuz erscheint wie bei dem romanischen Relief in Beckum. Ganz überwiegend wird die nächste Umgebung durch die vier Evangelistensymbole gebildet. Doch treten für sie oder mit ihnen auch freischwebende Cherubs, wie auf der Tutilotafel, oder Engel auf, welche die Mandorla tragen oder Kreuz und Dornenkrone, später auch andere Marterzeuge halten, der Sinn ist, dass der Rex gloriae einesteils durch sein Wort, andernteils durch die himmlischen Kräfte (virtutes) die Welt regiert, wie mehrfach inschriftlich belegt ist, an den Korssunschen Türen: Dominus virtutum ipse est rex gloriae, auf der Tutilotafel: Hic residet Christus, vitutum stemmate septus, in Knechtsteden: Maiestas atque figura Christi per quem mundus reparatur. Die Beziehung auf das Weltgericht ist am Lettner in Naumburg gegeben: Arbiter hic sedis (sedens) agnos distinguit ab edis (hoedis). Der Rex gloriae führt sein Sonderdasein bis etwa zum Ende des 13. Jh. sowohl an seiner alten Stelle im Apsidenschmuck wie besonders über Türen, als Abschluss der Jessewurzel und als versöhnendes Gegenstück des Gekreuzigten am Rücken von Stand- und Vortragekreuzen (vergl. a. Fig. 81).

b) Die Deesis ist wie bemerkt byzantinischer Herkunft und findet sich zuerst in Handschriften nach 1170 und zwar in der Form, dass Christus mit erhobenen Händen zwischen den ebenfalls aufrechten Fürbittern steht, im eigensten Sinne ein Gnadenbild. Sehr bald setzt ein Umbildungsprozess dahin ein, dass die Fürbitter knien und Christus selbst auf dem Throne sitzt

(Bamberg). Auch wird die Haltung der Hände alteriert, indem die Linke das aufgeschlitzte Gewand über der Seitenwunde öffnet, die Rechte segnend oder gewährend gesenkt. Im Lauf der Zeit werden denn so ziemlich alle Attribute und Verbindungen des Rex gloriae auch auf die Deesis übertragen, wie auch umgekehrte Einwirkungen vorliegen, so dass beide Typen in Eins zusammenfliessen (Fig. 453). Das merkwürdigste Beispiel aus früher Zeit ist ein Tympanon der Pfalzkapelle in Gelnhausen, Christus mit Schwert und Szepter als königlicher Richter, vor ihm kniend der Täufer und die Mutter. — Auch die Deesis ist aus ihrer ersten Verbindung mit dem Gericht gelöst und als Schmuck der Bogenfelder, Altaraufsätze, Grabmäler etc. verwertet worden. Das künstlerisch wertvollste Beispiel ist über dem Ostportal zu Mainz Ende 13. Jh. von einer Hand, die dem Naumburger Meister sehr nahe steht. Von diesem findet sich ein ganz gleicher, doch nicht vollendeter Entwurf im Ostchor des Namburger Domes, Fig. 80 u. 177. Für die spätere Auffassung mag die Schnitzerei über dem Rahmen des Dürerschen Allerheiligenbildes angezogen werden.



Fig. 453. Deesis. Wandgemälde in Nideggen.



c) Die Auferstehenden sind ganz überwiegend und allzeit nackt und bis zur Renaissance in kleinem Massstabe gebildet. Sie steigen in verschiedenen Stadien aus dem Boden oder aus Grabkisten und huschen in ihre Gewänder (Galluspforte). Die Zwerggestalten haben die Künstler anscheinend nie besonders gereizt, ihre Kenntnis des Nackten zu erproben. Nur in den Archivolten der goldenen Pforte zu Freiberg finden wir Körper von wahrhaft antiker Anmut, deren Gebärden zugleich deutlich die Freude des wiedergewonnenen Lichtes ausdrücken. Der byzantinische Zug, dass die Tiere ihre Opfer von sich geben, findet sich bei Herrad (corpora et membra hominum a bestiis et volucribus et piscibus olim devorata nutu dei repraesentantur), ferner Melk 1833 und München Univ. Bibl. 4° 24 (hier auch die Guten durch Schafs-, die Bösen durck Bocksköpfe bezeichnet). Anders ist es bei dem Akt der Scheidung, der ja meist stark in den Vordergrund geschoben wird. Hier überwiegt die Bekleidung, so schon Burgfelden, und mit wachsendem Eifer werden einerseits die Affekte, andererseits die Geschlechter und Stände charakterisiert. Gewiss unter dem stillen Beifall der Zeitgenossen haben die Künstler dem Zug der Verdammten die höchsten weltlichen und besonders geistlichen Würdenträger, Kaiser und Päpste, Kardinäle, Bischöfe, Äbte Mönche und Nonnen eingereiht, wie sie sich natürlich auch im Zug der Seligen finden. Der gute Schächer, der als Erstling der Erlösten sein Kreuz in den Himmel schleppt, ist byzantinische Erfindung, belegt im Breslauer Psalter I. F. 440, im griech.-lat. der Hamilton-Sammlung in Berlin und bei Herrad.

d) Die 15 Zeichen des jüngsten Tages, ein Gegenstand, der nach 1. Joh. 2, 22, 4, 3, 2. Joh. 7, 2. Thess. 2, 1—12, Mt. 24, 5 homiletisch und dichterisch viel behandelt wurde[1]), hat künstlerisch so gut wie keinen Niederschlag hinterlassen. Ausser der bei Weigel II. 111 erwähnten Handschrift weiss ich nur ein spätgotisches, ziemlich rohes Tafelgemälde in der Pfarrkirche zu Oberwesel zu nennen, wo die 15 Zeichen, die dem jüngsten Tag vorausgehen und mit dem Untergang alles Lebendigen enden, trocken geschildert und mit lateinischen Inschriften versehen sind. Die 15 Zeichen sind: 1. das Meer wirft sich 40 Ellen höher als alle Berge auf. 2. Das Meer fällt und das Erdreich wird dürr. 3. Die Meertiere schreien und lugen jämmerlich

[1]) Ein deutsches Gedicht aus dem 12. Jh. bei HOFFMANN Fundgruben I. 196, ein späteres II. 127, ein solches von 1347 in HAUPTS Zs. I. 117, ein lateinisches ebd. 3, 523; andere bei MONE I. 265, 316, 320, abweichend das Gedicht von der Erlösung ed. BARTSCH 1858 173—177. Mit dem Antichrist zusammen Coll. Weig. II. 113 und Erfurter Druck von Matthes Maler 1516.

zum Himmel. 4. Das Meer und alle Wasser brennen. 5. Bäume und Kräuter schwitzen Blut. 6. Die Gebäude fallen und schiessen Feuerstrahlen. 7. Die Steine spalten sich, die Gestirne gehen irre. 8. Gemeines Erdbeben. 9. Die Welt wird eben und die Berge fallen zu Staub. 10. Die Leute zittern, kommen aus den Höhlen, sprachlos. 11. Die Gräber tun sich auf. 12. Die Sterne fallen vom Himmel. 13. Die letzten Lebendigen sterben. 14. Himmel und Erde verbrennen. 15. Die Toten stehen auf und gehen in das Tal Josaphat. Ein neuer Himmel und eine neue Erde[1])

f) Tod und Verherrlichung Mariae.

Der Stoff ist nach apokryphen Berichten in der Legenda aurea (de assumptione) zusammengefasst und darnach im Spiel von der Himmelfahrt Mariä von 1391 dramatisiert. Nach der Apostelteilung lebte die hl. Jungfrau noch 12 Jahre in Jerusalem, bis ihr im 72. Lebensjahr ein Engel ihren nahen Tod verkündigt und ihr einen Palmenzweig überreicht, der vor ihrem Sarge getragen werden soll. Auf ihre Bitten werden die Apostel aus aller Welt in momento versammelt, zur bezeichneten Stunde kommt Christus mit allen Heiligen vor ihr Lager und nach mehrfachen Gesängen haucht sie ihre Seele aus, die „in die Hände" des Sohnes flog. Der Leib wird von den Aposteln in das Tal Josaphat getragen, wobei der Zweig den bösartigen Pontifex heilte, der ihren Sarg antastete und kleben blieb. Nach drei Tagen brachte Christus die Seele zurück und erhob auch ihren Leib, „der inmitten einer Engelschar in die Luft flog"; im Himmel ward sie von ihrem Sohne empfangen, der sie ins Angesicht küsste. Der hierbei abwesende Thomas erscheint auch hier ungläubig, empfängt zum Zeugnis vom Himmel her ihren Gürtel.

Die bildlichen Darstellungen vom Tode u. von der Himmelf. Mariä, Frankf. 1854. — B. Eckl, Tod u. Begräbnis der hl. Jungfrau, Org. chr. K. 1873 No. 21, 22. — Helbig in Revue de l'art chrét. XXXVII. 1894, 367. — Dumont in Revue archéol. 1871. — Diehl in Bull. hell. VIII. 281. — Detzel I. 503—531. — Kraus II. 428. — Haseloff 201. — O. Sinding, Mariä Tod u. Himmelf., Christiania 1903.

1. Der Tod Mariä, etwa seit den Kreuzzügen nachweisbar, dann aber schnell beliebt, tritt in einer fertigen und zunächst fast wandellosen (byzantinischen) Fassung auf. Die Madonna liegt tot und bekleidet mit Kopfschleier auf dem Bett oder Sarg. Ein Apostel (Petrus) steht zu ihren Häupten und beugt sich herab, ein anderer zu ihren Füssen. In der Mitte hinter dem Lager steht Christus, die Seele in Gestalt eines kleinen Mädchens im Arm und mit der Rechten die Leiche einsegnend. Die übrigen Apostel weinend und klagend im Hintergrund. Die klassische Ver-



Fig. 454. Tod Mariä. Münster zu Strassburg.

[1]) S. a. H. Vollmayr, H. Bosch u. die Darst. der vier letzten Dinge in der niederl. Malerei d. 15. u. 16. Jh. Jb. Khs. XIX. 284.

körperung dieses Typs, zugleich die vollendetste Darstellung des Gegenstandes überhaupt ist das Relief über dem Südportal des Strassburger Münsters (Fig. 454). Der weiche Fluss des verhüllten Leibes, die zarte Bemühung der zwei Jünger und die verhaltene Trauer der übrigen, der letzte warme Blick, den Mutter und Sohn tauschen, sind unvergleichlich fein empfunden. Und man kann sagen, dass die Weihe der Sterbestunde so schlicht menschlich und ergreifend in keinem Denkmal der Kunst je wieder wie hier zum Ausdruck kommt. Die Meister des 15. Jh. schildern dagegen den Tod einer guten katholischen Christin in trockenster Prosa. Die Madonna, auf hohen Kissen halbaufgerichtet hält die Sterbekerze. Christus ist verschwunden, statt dessen nimmt Petrus mit Weihwedel und Kessel die letzte Ölung vor, „nicht von Vergebung der sunden sunder zu merunge der gnaden". Ein Apostel liest die Sterbegebete, ein anderer hält das Vortragekreuz. Mehrfach kehrt ein Apostel wieder, der das Rauchfass anbläst. Die übrigen umstehen oder umknien das Lager klagend oder den Rosenkranz betend. Die Szene spielt in einem bürgerlichen Wohnzimmer. Aus der Masse der Bilder und Schnitzwerke seien nur die drei Gemälde des hiernach genannten Kölner Meisters in München, Köln und Kalkar und der Hochaltar des Veit Stoss in Schwabach genannt. Ausnahmsweise kniet die Madonna vor ihrem Bett und wird von Johannes gehalten (Hausaltärchen in Maria Pfarr von 1443) und im Kreis der Apostel vor der Sterbekerze auf dem Gemälde Martin Schaffners von 1524 aus Wettenhausen in München, zwischen Petrus und Johannes von Holbein d. Ä. in Basel.

2. Das Begräbnis Mariä, im Spätmittelalter durch einige Portalskulpturen belegt, wird als feierlicher Leichenzug dargestellt. Die Leiche auf offener Bahre wird von zwei Aposteln getragen, die übrigen klagend vor und hinter dem Sarge, Petrus voran an einem Südportal des Münsters zu Strassburg. Die ungläubigen Juden stürzen mit Blindheit geschlagen zu Boden (über der Anschreibertür an St. Sebald in Nürnberg); mit der Himmelfahrt verbunden über dem Nordportal von St. Moritz in Halle.

3. Die Himmelfahrt. Auf der bekannten Tutilotafel steht Maria als Matrone mit erhobenen Händen zwischen je zwei bewegten Engeln. Die einfache Szene ist ausdrücklich mit ASCENSIO SCE MARIE bezeichnet. Später tragen die Engel die Mandorla empor, in welcher Maria steht. Originell ist das Tympanon der goldenen Pforte in Magdeburg etwa Anf. 14. Jh. Hier trägt Christus in der strahlengefüllten Mandorla die Mädchenseele gerade vor sich, zu seinen Füssen schweben zwei Engel mit der Bahre, worauf der Leib mit dem Bahrtuche bedeckt ruht. Unten steht Thomas mit dem Gürtel, den er verwundert in Händen hält, vor einem Kessel und Salbgefäss, hinter ihm und gegenüber die anderen Apostel mit ihren Abzeichen in bewegten Gruppen. Das spätgotische Schema lässt sich am besten durch den Schnitzaltar in Creglingen belegen. Die Madonna schwebt von Engeln leicht getragen aus der Mitte der Apostel empor, welche kniend, lesend, nachschauend in malerischer Weise gruppiert sind. Auf einem Gemälde in Breslau fallen aus ihrem Kleide Hostien in das offene Grab. Auf Dürers Holzschnitt zum Marienleben umringen die Apostel das leere Steingrab, während die in einer Wolke schwebende Madonna sogleich von Christus und Gottvater gekrönt wird. In der Renaissance hält sich dies Schema, daneben wird mit steigender Lust Tizians rauschende und klingende Assumption wiederholt.

4. Die Krönung, erst seit Ende 12. Jh. nachweisbar, ist sogleich in fester Form weitverbreitet. Christus, in der etwas steifen Haltung des Rex gloriä mit Buch und geradeaus blickend, sitzt mit Maria auf einer Bank und drückt ihr die Krone auf das verschleierte geneigte Haupt. Sie hebt die Hände gegen ihn. Zwei Engel mit Büchsen oder Weltkugeln oder in anbetenden Gesten assistieren. Brevier

der hl. Elisabeth und verwandte. Im Passionale der Äbtissin Kunigunde ist Christus selbst gekrönt und der Mutter zugewandt, der er das Szepter reicht. So noch der Imhoffsche Altar in St. Lorenz zu Nürnberg, das westfäl. Tafelbild im Kunstverein zu Münster, wo doch Christus nur die Segenshand gegen die Mutter erhebt u. a. Seit etwa Mitte 15. Jh. wird auch Gott Vater eingeführt in seiner würdigen, kaiserlichen Tracht, Christus in blossem Mantel mit Dornenkrone; zwischen beiden etwas tiefer sitzt oder kniet die Madonna (Fig. 455). Zuweilen wird die Krone, vom heiligen Geist überschwebt, hoch über ihrem Haupte gehalten, ein beliebtes Sammelbild der Viergottheit (öfters auf Fischerschen Epitaphien z. B. für Henning Göde in Erfurt von 1521). Anderwärts halten schwebende Engel die Krone. Daneben eine Darstellung, wo Maria vor dem stehenden Sohne kniet, in der Bibl. paup. von 1470, Coll. Weig. II. 140. In der neueren Kunst wird der Vorgang in den freien Himmelsraum verlegt und von Wolkenballen umlagert, in Lichtströme getaucht (vergl. oben Fig. 176 das Gemälde Rottenhammers).



Fig. 455. Krönung Mariä. Holz. Jena.

VI. Dogmen.

Eine Kunst, die wesentlich der Volksbelehrung diente, konnte es nicht umgehen, auch die Sätze der Glaubenslehre in ihr Arbeitsfeld zu ziehen und das Ma. hat sich mit steigender Hingabe an der Aufgabe versucht. Man muss anerkennen, dass einzelne Schöpfungen, wie etwa der Gnadenstuhl, wohlgelungen sind und den vorliegenden Satz in überzeugender Weise vor das Auge stellen. Daneben hat sich freilich die Kunst auf solche spitzfindige Abwege führen lassen, dass ihre Gebilde, statt zu belehren, selbst einer umständlichen Belehrung bedürfen und auch den Zeitgenossen nur mit einer Fülle erklärender Beischriften dargeboten wurden. Die meisten dieser Dinge sind vor der neueren Zeit wie Nebel vor der Sonne gefallen.

Wir haben zunächst eine Reihe selbständiger Dogmen zu besprechen und wenden uns dann den unter sich ziemlich gleichartigen Arbeiten zu, welche man den illustrierten Katechismus nennen kann.

A. Die selbständigen Dogmen.

1. Die Trinität. A. R. v. PERGER, die hl. Dreifaltigkeit, Mitt. K. K. C. C. XV. 154f. — ZÖCKLER, Trinitäts-Symbole, in Bew. des Gl. 1881, 289f. — OTTE I. 511. — DETZEL I. 54 bis 66. — J. KOLBERG in Zs. chr. K. XIV. 338. — HASELOFF 192.

In gleicher Fruchtlosigkeit verliefen die Versuche, das immanente Geheimnis der Trinität, die Wesensgleichheit der drei Personen einerseits, die Einheit andererseits zu verkörpern. Für den ersteren Fall ergab sich nur der Weg, auch den hl. Geist zu personifizieren und alle drei Personen gleich zu bilden.

So hat es Herrad gewagt, drei Männer gleichen Alters, gleicher Stellung und Haltung nebeneinander zu stellen, der mittlere ist durch die Fusswunden als Sohn erkenbar. Spätere Beispiele bieten ein Tafelgemälde des 13 Jh. (?) in der Leechkirche und ein Fresko im Dom zu Graz, das Grabmal Friedrichs III. in St. Stephan zu Wien, der sog. Töpferaltar aus St. Stephan zu St. Helena bei Baden von 1494 [1]); die bedeutendste Darstellung im Missale Albrechts v. Mainz von Glockendon; drei bartlose Figuren eine Weltkugel haltend auf einem Wandgemälde in Strasswalchen bei Salzburg von 1479; von einem Mantel umgeben im Museum zu Braunschweig. Anderwärts mit den Attributen Kreuz, Weltkugel und Taube. — Für den zweiten Fall kommt seltener ein Körper mit drei Oberleibern und Köpfen vor wie im Zinnaer Marienpsalter und einem Wandgemälde des Abendmahls in Botzen von 1512, häufiger ein Kopf mit drei Gesichtern (Relief der Marienkirche in Zwickau, Statuette im Joanneum zu Prag, Hochaltar im Dom zu Seckau, Medaillon an der Glocke zu Gudersleben Prov. Sachsen und zu Laibach (Fig. 456), Fresko an der Kirche zu Wormditten Ostpr., Glasgemälde Kunstgewerbemuseum Berlin und Nürnberg) oder ein Leib mit dreifachem Gesicht und solche Bilder, die Urban VIII. 1628 und Benedikt XIV. 1745 ausdrücklich verbot, in Holzschnitt oder auf Glas gemalt, „sehr rohe Produkte wurden bis in die neueste Zeit in Böhmen und Mähren verfertigt und auf Wallfahrten und Jahrmärkten vom Volke gern gekauft". — Ansprechender sind die Bilder, auf denen der Vater und Sohn in deutlich erkennbarer Charakteristik nebeneinander sitzen, zuweilen gemeinsam ein Szepter haltend (Wandgemälde St. Johann b. Neuenkirchen in Nieder-Österreich) und der hl. Geist zwischen oder über ihnen als Taube schwebt. Es ist das die Illustration zu Ps. 109 [110] 2 und vereinzelt (München Univ. Bibl. 4° 21, Clm. 827) setzen Vater und Sohn ihre Füsse auf die Feinde, die als Juden gegeben sind.



Fig. 456. Trinität an einer Glocke zu Laibach.

Weit zukunftsreicher war indessen die Form des Gnadenstuhls, nach Didron im 12. Jh. in Frankreich entstanden und am Ende desselben auch in Deutschland nachweisbar (Cod. No. 7 in Sigmaringen aus Deutz, Tragaltar aus Hildesheim in South-Kensington Mus., wenig später im Psalter Hermanns, im Gebetbuch der hl. Elisabeth, auf der Soester Tafel in Berlin (Fig. 210) u. a.). Die Fassung ist fast wandellos. Gott Vater, ein würdiger Greis sitzt auf einem Thronstuhl und hält vor sich im Schoss das Kreuz mit dem Sohne. Die Taube schwebt meist zwischen Vater und Sohn, aber auch über dem Vater oder sitzt auf einem der beiden Häupter oder auf dem Kreuze. Geringe Stilwandlungen abgerechnet, hält sich der Typ bis zum Ende des 16. Jh., als Andachtsbild auf fliegenden Blättern (Holzschn. Coll. Weig. I. No. 50 von 1464 mit signum sancti spiritus bezeichnet) und auf Anhängern sowie auf den Moritztalern ungemein verbreitet. Die Plastik der Früh- und Hochgotik hat sich dem Gegenstande gegenüber sehr spröde verhalten, um so eifriger ist er auf Grabmälern des 16. Jh. kultiviert worden. Am Ende des 15. Jh. sind Versuche einer freieren Auffassung nicht selten, insofern

[1]) Die Töpfer hatten wegen des Lehmes Gen. 2, 7 die Dreifaltigkeit als Patron der Zunft, die Kürschner dagegen Gott Vater wegen der Felle Gen. 3, 21.

das Kreuz weggelassen wird und der Leichnam des Sohnes dem Vater nach Art der Pieta im Schosse liegt, die Taube aber auf der Schulter des Vaters sitzt (Altar in Blutenburg von 1491, Stickerei auf einem Levitenrock der Propsteikirche in Dortmund u. a.). Dem Gnadenstuhl verwandt aber sonst eigenartig ist ein Wandgemälde in St. Johann in Kärnten: Gott Vater hat im Schoss eine Mandorla, darin sitzt segnend der Sohn, der wiederum die Taube auf den Knien trägt.

Die trinitarischen Symbole sind sehr mannigfach, stets mit dem Sinn der Dreieinheit: das gleichseitige Dreieck, auch mit drei laufenden Beinen, drei ineinander geschlungene Ringe, drei laufende Männer, die einander am Schopf und Hacken anfassen, drei Fische, Adler, Löwen mit einem Kopfe. Am häufigsten sind drei Hasen, mit den Ohren zusammengewachsen[1]) (Masswerk im Domkreuzgang zu Paderborn, gemalte Decke der Nikolaikirche zu Blumenstein, Schild im Joanneum zu Gratz (Fig. 457), Kachel im antiqu. Museum zu Zürich, Hasenglocke zu Haina, andere zu Ingweiler, Weissenburg, Kl. Muobathal Schw. bei Menzel Symbolik I. 374). Die Zahl der Beispiele verbietet doch an blosse Spielereien zu denken wie Beissel diese ganz harmlose Symbolik bezeichnet.



Fig. 457.
Trinität. Johanneum zu Gratz.

2. **Die Jagd nach dem Einhorn und die vier Tugenden.** F. Piper, der Ratschluss der Menschwerdung u. Versöhnung, Ev. Kal. 1859, 17—42. — E. Wernicke, Ein Antependium der St. Gotthardtkirche zu Brandenburg, in 21—25 Jahresber. des hist. Ver. zu Br. 1894. — C. Cohn, zur litter. Gesch. des Einhorns, Progr. der 11. städt. Realschule zu Berlin 1897—98. — Reiter, Einhornspuren, Arch. f. chr. K. 1902, 33.



Fig. 458. Jagd nach dem Einhorn. Glockenrelief in Kahla.

Das bekannte Andachtsbild stellt folgendes dar (Fig. 458): Ein Engel, Gabriel, mit Horn und Speer als Jäger ausgerüstet, führt an Leinen vier Jagdhunde, an den Halsbändern bezeichnet mit Justitia, Veritas, Misericordia und Pax, die im Begriff sind die Mauer eines Gartens zu überspringen. In diesem sitzt eine Jungfrau, Maria, in deren Schoss sich ein flüchtiges Einhorn birgt. Rings im Garten sind allerhand Gegenstände aufgestellt und ausgebreitet, ein Brunnen, ein Altar mit Stäben, ein Fliess, vor dem ein Ritter

[1]) Giffers, Hahn u. Hase in Org. ch. K. 1872.

kniet; es sind die oben S. 466 beschriebenen marianischen Symbole der unbefleckten Empfängnis. Diese Kunstvorstellung ist eine der merkwürdigsten Schöpfungen volkstümlicher Einbildungskraft und scholastischer Gelehrsamkeit, aus drei ganz verschiedenen Quellen zusammengeflossen.

a) Der Streit der Tugenden gründet sich auf die Verse Ps. 85, 11.

Misericordia et veritas obviaverunt sibi,
Justitia et pax osculatae sunt.

Zur Erklärung dieser Worte erfand der hl. Bernhard folgende Parabel:

Beide Tugendpaare, den ersten Menschen als Ausstattung mitgegeben, aber im Sündenfall von ihnen gewichen, lagen im Streit. Veritas und Justitia suchten den Menschen zu quälen, Misericordia und Pax wollten ihn retten. So brachten sie ihren Streit vor den höchsten Richter im Himmel. Justitia sagt: Ich bin verloren, wenn Adam nicht stirbt, Misericordias: Ich bin verloren, wenn er nicht Barmherzigkeit erlangt. Der Richter entscheidet: Es geschehe ein guter Tod und jede hat was sie will. Die Tugenden machen sich auf, einen guten Menschen zu finden, kehren aber erfolglos zu dem Richter zurück: *qui consilium dedit, ferat auxilium.* Da entschloss sich der Richter, selbst den guten Tod zu leisten und liess der Tochter Zion durch Gabriel verkünden: Siehe dein König kommt zu dir. Worauf die feindlichen Milchschwestern sich den Friedenskuss gaben.

b) Das Einhorn ist nach antiker Sage von solcher Wildheit, dass es von keinem Jäger gefangen werden kann; aber einer reinen Jungfrau legt es zahm den Kopf in den Schoss. Die verwandte Situation und der Anklang der Worte: *μονοκέρως-μονογενής unicornus-unigenitus* legte die Deutung auf den eingeborenen Sohn und die reine Gottesmagd nahe[1]), welche schon im Physiologus vorliegt, dann aber in Konrads goldener Schmiede, in Rumelands Marienlied, im Spiel vom Sündenfall und im „*beschlossen gart des Rosenkrantz Maria*“ weiter ausgemalt wird. Zuerst ist es Gott Vater selbst, dann der Himmelsjäger Gabriel, der nach dem Volkslied: „Es wolt gut Jäger jagen“, das Einhorn mit Hilfe der vier Hunde in den Schoss der Jungfrau teibt.

c) Der beschlossene Garten, *hortus conclusus,* Hohel. 4, 6, ist selbst eins der marianischen Symbole und er wurde auf einem Wege, den die literarischen Quellen nicht weiter andeuten, zu dem Rahmen, der die ganze Szene umschliesst. Offenbar hat die Vorstellung der „Maria im Rosengarten“ die Verbindung hergestellt. In der Mauer befindet sich die Porta Ezechielis. Das Einhorn ist *ein lutzil tier unte ist deme chitzine gelich*, in den Bildern ein schlankes Reh mit gewundenem Horn auf der Stirn.

Die erste Darstellung findet sich in einem Antiphonar des 12. Jh. in Einsiedeln, Maria mit dem Einhorn, davor kniete Gabriel das Horn blasend, aus dem der englische Gruss Ave Maria hervorkommt. Diesen Charakter als modifizierte „Verkündigung“ behält das Bild dann bei. Leider fehlen uns die Zwischenglieder, die das allmähliche Zusammenwachsen der drei Vorstellungsreihen belegen könnten. Jedenfalls ist Mitte 15. Jh. die Vorstellung in der oben bezeichneten oder einer abgekürzteren Weise abgerundet und von Wernicke in 50 Beispielen auf Skulpturen, Schnitzereien, Tafelgemälden, Wandmalereien und besonders in Webereien, auch einigen graphischen Darstellungen belegt. Die Hunde sind einigemale (Teppich der Sammlung Thewaldt in Köln) als Fides, Spes und Caritas bezeichnet. In den späteren Werken verliert sich der Gegenstand in einer rein profanen Jagdszene, wie auf dem Antependium in Brandenburg.

3. Die Kelter. E. Wernicke, Christus in der Kelter, chr. Kbl. 1887, 36, 53. — H. Merz ebd. 1883, 53. — F. de Lasteyrie in Mém. de la soc. des ant. de France 1878, 73.

[1]) Wenn die Religionsvergleichung sich einmal des Gegenstandes bemächtigt, wird sie wahrscheinlich an Leda mit dem Schwan erinnern.

Die Vorstellung geht zurück auf eine hochpoetische Schilderung des göttlichen Zornes bei Jes. 63, 1—6, worin die Verse:

Quare vestimenta tua sicut calcantium in torculari?
Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum

in ma. Auslegung irrig aber beharrlich auf das stellvertretende Sühnopfer Christi bezogen wurden, wobei insinuiert wurde, dass er unter dem Kelterbalken stehend sein eigenes Blut herauspresst.

Die Kunst hat dem unvollziehbaren Gedanken auch nur eine symbolisch gefärbte Lösung geben können. So gleich in dem ersten bekannten Bilde bei Herrad, wo Christus, selbst tretend, in einer grossen Holzpresse steht, deren Kelterbalken mit der Aufschrift *torcular est sancta crux* von einem knienden Knechte mit einer Schraube kräftig angezogen wird, ohne dass Christus dabei etwas leidet. In einem Wandgemälde zu Kleinkomburg Anf. 13. Jh. steht die Kelter unter der Kreuzigungsgruppe, darin Christus aufrecht, mit der Linken den Balken niederdrückend. Das — unklar woher — ausfliessende Blut wird von einem Tubben aufgefangen. Deutlicher spricht der Holzschnitt von 1380—90 aus Coll. Weig. I. No. 75 im Germ. Mus. Hier ist Christus unter die Presse gebückt, dahinter das Kreuz, das Blut fliesst in den Messkelch. Auf einem anderen Holzschnitt (ebd. No. 139) tritt er in derselben Haltung Trauben, deren Saft das Lamm trinkt, rechts Gott Vater segnend, über der Kelter drei Engel. Wiederholt in einem Kupferstich um 1470 (ebd. II. No. 412) und einem anderen (Passavant P. gr. II. 228). Der letzte Schritt führte dazu, das Blut aus den Wunden des gekelterten Opfers selbst fliessen zu lassen, so im Missale Furtmayrs II. 103, wo Christus unter einem liegenden T-Kreuz gebückt gleichwohl noch Trauben tritt und auch zwei Engel frische hinein schütten, während ein kniender Engel das aus der Röhre fliessende Blut im Kelche auffängt.



Fig. 459.
Die Kelter, am Taufstein in Bayreuth.

Auch auf dem Votivbild der Familie Stör in St. Lorenz in Nürnberg (um 1480) tritt Christus Trauben, drückt aber selbst den Hebelarm der Presse auf seine Schultern, so dass seine sämtlichen Wunden von Blut triefen. Hier ist nun noch die Verwertung des Blutes durch die Kirche angefügt. Ein Bischof (Augustin) fängt das Blut auf, ein Papst (Gregor) giesst es in das Fass eines Wagens, der von drei Evangelisten gezogen, von Johannes auf der Deichsel gelenkt wird. Ein Kardinal (Hieronymus) und ein Erzbischof (Ambrosius) beschlagen ein Fass mit Reifen, Rechts wird ein Fass vor den Augen des Königs (Salomo) in den Keller (Kloster) geschroten, dahinter Papst. Abt und Mönche mit Töpfen voll Blut. Ähnlich ist die Selbstkelterung Christi auf einem Gemälde im Nat. Mus. zu München dargestellt, nur dass hier das Blut von Bauern aufgefangen und in den Keller gebracht wird. (Vergl. auch das Glasgemälde in St. Etienne du mont in Paris 17. Jh. mit zahlreichen Laien). Endlich auf dem Votivbild des Mt. von Gulpen in Ansbach drückt Gott Vater den Pressbalken nieder, während Maria den rechten Arm Christi stützt. Doch werden hier Hostien vom Papste in einem Ciborium aufgefangen. Der Keltertreter — doch ohne allen weiteren Apparat — findet sich noch in der evangelischen Kunst, vielfach als Sinnbild der Passion an Kelchen oder Weinkannen, doch auch in der Malerei, so aus dem 16. Jh. in der Schlosskapelle

Straussberg, aus dem 17. Jh. an der Kanzel einer kleinen Kapelle in Weitersdorf Schw. R. und ganz in ma. Auffassung am Taufstein der Stadtkirche in Bayreuth (Fig. 459).

Dem Gedanken nach verwandt ist eine einfachere Konzeption bei Furtmeyer II. 76a und auf dem Epitaph des Paul Strauss † 1469 aus der Georgskirche im Rathause zu Nördlingen. Hier steht der Schmerzensmann mit erhobenen Händen. Aus den Fusswunden sprossen rechts ein Halm, links eine Rebe, wachsen durch die Handwunden und tragen Ähren mit Hostien, resp. Trauben.

4. Die Hostienmühle. A. HOFMEISTER, die alleg. Darst. der Transsubstantiation unt. d. Bilde der Mühle, Schwerin 1885. — F. DE LASTEYRIE, Not. sur quelqu. représ. allegor. de l'Eucharistie in Mem. etc. des antiqu., Paris 1878, 73—86

Als Gegenstück zur Kelter bringt die Hostienmühle die Entstehung und Verteilung des Brotes zur Anschauung, stets mit einer starken Beigabe der Brotverwandlungslehre durchsetzt. Da sich bisher ältere Kunstvorstellungen nicht gefunden haben, muss die Erfindung des Bildes der Dichtung zugeschrieben werden. In der Zeit des beginnenden Hostienkultes um 1300 taucht das erste deutsche Mühlenlied: „der rat von der mülen" (Wackernagel II. 419) auf, dem spätere um 1500 – 1520 (die mül ebd. 651, das mülenlied 1067, dat moelen leeth 1068, ein bergkreye von der mül 1069) und Volksbücher wie die „Beschreibung der göttlichen Mühle" Tübingen 1521 sich anreihen.

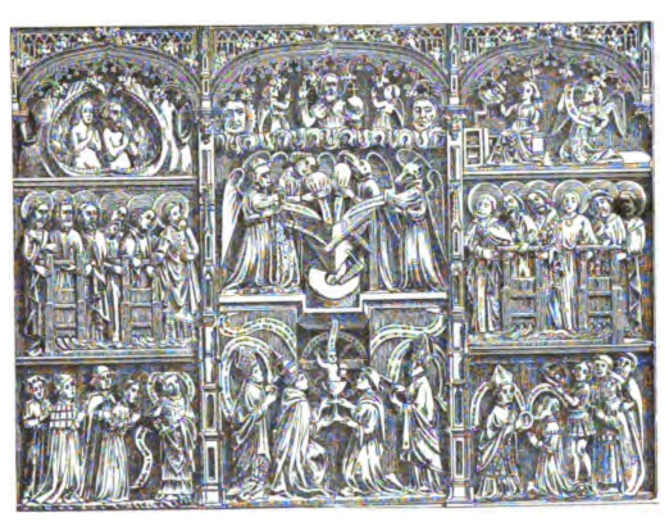


Fig. 460. Hostienmühle. Hochaltar in Triebsees.

Im Gegensatz zu der doch immerhin groben Verarbeitung des Herrn in der Kelter gehen die Künstler von dem Gedanken aus „das Wort ward Fleisch." Es sind die vier Evangelisten, welche das Wort in Gestalt von Spruchbändern in den Mühltrog schütten, das dann auf magische Weise aus einer Röhre des Bottichs in Gestalt von Hostien in ein Ciborium fällt. Zu grösserer Deutlichkeit dient ein Schriftband: Verbum caro factum est oder Ego sum panis vivus und die Figur des Christkindes, die über den Hostien schwebt. Das Ciborium wird von den Kirchenvätern gehalten, welche gleichzeitig die Hostien an beiderseits kniende Vertreter der Christenheit austeilen. Die Mühlwelle wird an Kurbeln von je sechs Aposteln gedreht. So in Gemälden z. B. aus der Franziskanerkirche in Göttingen im Prov. Mus. Hannover von 1424, auf dem Hochaltar des Kreuzklosters in Rostock, auf Blech im Dom zu Erfurt von 1534, in Gleinig Kr. Guhrau 2. Hälfte 16. Jh., im Schlüsselfelderschen Fenster von 1549 in St. Lorenz zu Nürnberg, wo die Evangelisten indes schon Hostien einfüllen, und St. Leonhard zu Tamsweg i. Steiermark. Auf dem Hochaltar der Kirche zu Triebsees (Fig. 460) ist der Handbetrieb durch Wasserkraft ersetzt und die Apostel ziehen zu je drei die vier

Schützen (aus den vier Paradiesesströmen des Mühlenliedes) auf. Hier sehen wir oben die Voreltern im Höllenrachen und die Verkündigung, die überhaupt gern als historischer Beleg der Symbolik neben der Mühle erscheint. Noch natürlicher ist der Betrieb auf dem Glasgemälde im Münster zu Bern von 1481 dargestellt. Da entspringt der Bach aus dem Quellwunder Mosis, die Juden trinken daran, wie sie gegenüber den Mannasegen Gott Vaters in Schüsseln und Gewändern sammeln, der Bach windet sich durch eine Aue an zwei Alten, einem Knaben und einem Rinde vorbei und stürzt, nachdem der Papst an einer Kette den Schutz aufgezogen, auf ein Wasserrad, das die Mühle treibt. Die Apostel fehlen hier, an ihrer Stelle Gabriel und Maria. Eine Sonderstellung nimmt das Wandgemälde in Mundolsheim O. A. Marbach ein, wo Gott Vater den Leichnam des Sohnes in den Trog senkt.



Fig. 461. Messe Gregors. Holz. Germ. Mus.

In polemischer Weiterbildung ist das Mühlenbild auf einem fliegenden Blatt von 1521 und in dem Tübinger Volksbuch von *zwen schweitzer bauren* auf die Reformation und die Bauernbewegung umgemodelt worden. Hier schüttet Christus selbst das Getreide ein, das als Mehl *„durch den hoch berümptesten aller müller* Erasmus *zusammengeschwarbet und von dem truwen becken Martinus Luther gebachen* in Gestalt von Neuen Testamenten der versammelten Klerisei dargeboten, von dieser aber abgelehnt, dagegen von dem *„strengen Karsthansen beschirmpt"* wird.

5. Die Messe Gregors, eins der verbreitetsten Andachtsbilder des ausgehenden Ma., gründet sich auf folgende Legenden. (Leg. aur. cap. 46,11. Acta Sanct. März II. 133.) Eine Römerin brachte dem hl. Gregor das Brot zur Messe und lachte, als er es ihr bei der Kommunion mit den Worten *corpus domini nostri Jesu Christi* zum Genuss reichte. Auf sein Gebet verwandelte sich darauf das Brot in einen Finger (*instar digiti facta*) und überzeugte die Frau von der Wandlungslehre. Eine zweite Legende erzählt: der Abt von St. Andreas in Rom liess einen Mönch, der heimlich drei Goldstücke erworben, mit diesen in den Mist begraben, Gregor aber die Gebete der Kirche verrichten und 30 Messen lesen, die den Mönch aus dem Fegefeuer erlösten. Die sieben gregorianischen Gebete sind eine genaue Reproduktion der Passionsszenen und sollen (wie auch das Anschauen des Bildes) von ihm mit 14000 Jahren Ablass, von 41 anderen Päpsten mit je 1 Jahr und von 40 Bischöfen mit je 1 Monat, nach anderen noch reicher bis zu 33000 Jahren begabt worden sein; daraus einerseits die Aufnahme der „Waffen Christi" in das Bild, andererseits die ungeheure Verbreitung erklärlich wird.

Die Kunst ist darin sogleich und einstimmig über die Legende hinausgegangen, dass sie statt des belebten Fingers den Herrn selbst als Schmerzensmann auf dem

Altare erscheinen lässt, in der Grabkiste oder vor dem Kreuze (Fig. 461). Zuweilen springt das Blut der Seitenwunde in den Messkelch. Der Papst kniet im Gebet davor, öfters hält ihm ein Bischof die Tiara, Kardinäle, Priester, Diakonen, Chorknaben bilden die sehr verschieden gruppierte Umgebung. Der ungläubigen Frau ist anscheinend ganz vergessen. Den Hintergrund füllen die Leidenswerkzeuge, am vollständigsten auf dem Holzschnitt Coll. Weig. I. No. 113. Die Lösung aus dem Fegefeuer ist einigemale (Flügel der Altäre No. 4 und 80 im Alt. Museum zu Lübeck) durch aufsteigende Seelen angedeutet. Vom Reichtum der graphischen Darstellungen geben die in Schreibers Manuel II. 91—106 No. 1455—93 beschriebenen 38 Blätter eine Vorstellung.

6. Der Lebensbaum. F. PIPER, der Lebensbaum, Ev. Kalender 1863, 17—94. — H. BERGNER, der Lebensbaum, Mschr. G. u. k. K. III. 1898, 333—39.

Der Lebensbaum ist uns in der Legende vom Kreuz (S. 515) schon begegnet und wird uns in seiner mythologischen Bedeutung unten beschäftigen. Die Spekulationen der Kirchenväter ergehen sich gern in naheliegender Gegenüberstellung des Erkenntnis- und des Lebensbaumes, indem sie ersteren als Symbol der Sünde und des Todes, letzteren als Zeichen des Lebens, der Erlösung, als Typus des Kreuzes und Christi selbst auslegten. „Am Holz hat der Tod, am Holz das Leben gehangen“ sagt Augustin, „der Tod ist durch den Baum, das Leben durch das Kreuz gekommen“, sagt Ambrosius. Und in ähnlichen Antithesen geht es durch das Ma. fort bis auf Thomas v. A.: „was Adam verloren, hat Christus am Kreuz wiedergefunden.“

Die Kunst hat sich etwa seit dem 11. Jh. eifrig aber mit grosser Unsicherheit in diese Gegensätze hineingewagt. Zunächst sind es die Türbogenfelder, welche in Anknüpfung an das davorliegende Paradies die Symbolik des Lebensbaumes tragen. Eine erste Gruppe von Denkmälern zeigen überhaupt nur den heiligen Baum, allein oder zwischen anbetenden Tieren, wozu auch die Monumente zählen, wo der Baum durch das Kreuz, den Kruzifixus oder sogar den Rex gloriae (Tympanon in Eisdorf, Prov. Sachsen) ersetzt ist. Eine zweite Klasse operiert mit zwei Bäumen, zunächst zu beiden Seiten des Kreuzes als Andeutung des Paradieses, das durch das Kreuz wiedergewonnen wurde, so in Aplerbeck-W. und in Aue Aylsdorf, Kr. Zeitz, wo ein wirklicher Kruzifixus mit Sonne und Mond erscheint, auch in St. Johann in Elsass, wo das Lamm die Stelle des Kreuzes vertritt. Ein glatter Gegensatz mit korrespondierenden Gliedern ist auf dem Tympanon in Gumperda S.-A. herausgestellt, rechts der Lebensbaum mit Früchten und ein Vortragekreuz, links der Baum der Erkenntnis und ein Rad, welches wir nach dem oben S. 470 über den Sündenfall Bemerkten als Zeichen des verschlossenen Paradieses nehmen dürfen. Derselbe Gegensatz ist auf dem Bogenfeld aus Elstertrebnitz in Dresden (Fig. 462) mit dem Rex gloriae und der Deesis zu einem der kompliziertesten Gebilde vereinigt, in denen sich je die lapidare Kurzschrift geäussert hat. In der Mitte Christus in Brustbild segnend und mit dem Buch des Lebens auf dem Throne, links der Baum der Erkenntnis, Maria mit einer Lilie in der Rechten als



Fig. 462. Lebensbaum. Bogenfeld in Dresden.

Begütigungsmittel, hinter ihr das Rad — rechts ein Kruzifixus, in dem also Kreuz und Lebensbaum zusammenfallen, Johannes der Täufer mit erhobener Hand, hinter ihm die Taube des hl. Geistes. Einen Schritt weiter führt uns der Lebensbaum mit Hostien, der natürlich die Brotverwandlungslehre voraussetzt. Das erste Beispiel dürfte ein Türsturz im Museum zu Strassburg darbieten (Fig. 463). In der Mitte ein Vortragekreuz, links der Lebensbaum mit einer Hostie am oberen Zweige und einer zweiten lose schwebenden, rechts wiederum das Rad und der Erkenntnisbaum. In den leeren Räumen zwei Tauben mit Hostien in den



Fig. 463. Lebensbaum. Türsturz in Strassburg.



Fig. 464. Lebensbaum. Relief in Orlamünde

Fängen. Das Relief am Fuss einer Pieta in Orlamünde (Fig. 464) zeigt den Sündenfall vor Gott Vater, der auf dem Thron sitzend drohend die Rechte erhebt, dann Christus als Schmerzensmann, eine Hostie aus der Seitenwunde ziehend, die nimbierte Geistestaube mit einer Hostie im Schnabel und den Lebensbaum, drei Hostien tragend, während am Erkenntnisbaum drei Schädel sichtbar werden. Hier ist also die Verbindung des Lebensbaumes mit dem Abendmahlsdogma und der Trinität vollzogen.



Fig. 465. Lebensbaum. Miniatur in Jena.

Wiederum wechselt die Staffage im späteren Ma., wo die beiden Bäume mit der Marienverehrung kombiniert sind. Die Miniatur eines Messbuchs burgundischer Herkunft in Jena, wahrscheinlich aus Anlass der Vermählung Maximilians mit Maria um 1477 entstanden (Fig. 465). Der Baum der Erkenntnis, an dem sich die Schlange mit dem Oberleib eines schönen Weibes emporringelt, trägt Totenköpfe, von denen Eva eben einen herunterlangt. Der Lebensbaum als Weinstock trägt Trauben und Hostien. Auf einem Zweige sitzt die Taube. Daneben steht Maria mit dem Kinde, welchem sie eine Weinbeere reicht. Hier ist die Schlange heruntergestürzt und Maria setzt ihr

den Fuss auf den Nacken. Vier Schriftbänder erläutern die Gegenüberstellung der *Eva saeva* und der *mater mitis*. Ganz ähnlich die Miniatur Furtmeyers zur Fronleichnamsmesse, doch trägt hier ein Baum über dem schlafenden Adam Äpfel und Hostien gemischt, doch auch einerseits einen Totenkopf, andererseits ein Kreuz. Die Schlange reicht die Sündenäpfel an Eva, diese an eine begierige Menge weiter, welche der Tod mit dem Finger bezeichnet: *Mors est malis*. Andererseits spendet Maria die Hostie an Gläubige, wozu ein Engel die Bemerkung macht: *Ecce panis angelorum*. Und ebenso eine Wandmalerei von 1476 in St. Georg zu Wismar. Unter dem Baume steht neben Adam Maria, drei knienden Laien, über denen ein Engel schwebt, eine Traube reichend, andererseits Eva, die einen Schädel vom Baume langt und diesen — der Künstler hat die Figur verdoppelt — drei knienden Weltleuten vorhält; über ihnen ein Teufelchen. Hier ist dann freilich von den ursprünglichen Gegensätzen nichts als der von Tod und Leben geblieben.

Im Vorbeigehen sei noch einiger anderer Erscheinungen gedacht. Zunächst der drei Bäume, die Bernward auf den Domtüren sowohl beim Sündenfall wie bei der Verantwortung einführt, ob bloss zur Raumfüllung? Auch auf der Decke in St. Michael stehen neben dem Sündenfall noch zwei Bäume, der linke mit dem Brustbild Gott Vaters, offenbar der Lebensbaum, der rechte mit fünf Kinderköpfen in den Knospen, ein Symbol der Paradiesesfreuden, wie es in zahlreichen, von Haseloff 183 ff zusammengestellten Handschriften vorkommt. Und wie sich in dieser Gruppe die Gerechten mit Früchten und Blumen ergötzen, so darf wohl auch der Blütenbaum mit der Trinität (Holzstöcke Germ. Mus. I. 5) als Zeichen des Paradieses gelten, von welchen zwei nimbierte Knaben Zweige schütteln, während ein dritter dieselben aufliest und der kranzwindenden Maria reicht. Das grünende Kreuz als Lebensbaum ist schon erwähnt. Auf dem Tafelbild No. 6 im Mus. zu Strassburg trägt es Lorbeerblätter, Lilien und Rosen, darinnen Hostien sind. Zur Seite stehen die beiden Johannes und Maria mit Kränzen, vor dieser halten zwei Engel ein Tuch mit zwei Hostien, Rosen und Lilien, andererseits das Schiff der Kirche von Augustin und Ambrosius gerudert, von Petrus gesteuert. Dahinter die Messe Gregors. Auf einer Decke im Prov. Mus. Hannover ist damit die *Scala caritatis* verknüpft. Eine Frau steigt auf einer Leiter empor, der Teufel schiesst nach ihr. Auf einem Holzschnitt in der „*geistlichen Auslegung des Lebens Jesu Christi*“, wahrscheinlich 1470 zu Ulm, ist die Kombination mit den Waffen Christi hergestellt, Christus sitzt in dem Baume, in dessen Zweigen die Waffen hängen.

Eine ganz eigenartige Kombination bietet das Silberrelief aus dem Grabe des Erzb. Heinr. v. Vinstingen † 1286 im Mus. zu Trier. Der Baum von der Schlange umwunden teilt sich in zwei Äste, ihre Blätter sind links schlaff und zusammengeschrumpft, rechts voll und kräftig; die Früchte bilden Hülsen für Köpfe, links Totenschädel, rechts schlafende, beflügelte Engelsköpfe. Die Schlange dehnt sich vorn nach der Ernte des Todes aus. Hier ist mit den uns schon mehrfach aufgestossenen ma. Vorstellungen der im klassischen Gräberschmuck und in Gleichnissen wie Ps. 1, 2 oder Mt. 7, 17 ausgesprochene Gegensatz vom guten, grünen und vom faulen, verdorrten Baume verbunden. Schon auf einem altchristlichen Grabstein in Trier, einer gewissen Sarracina von ihren Söhnen gesetzt, stehen sich ein blühender und ein verdorrter Baum gegenüber und mehrere ausserdeutsche Monumente (KRAUS, Chr. Inschr. d. Rheinl. I. 91) belegen diese Auffassung.

In der Kunst der Renaissance, bei den Oberdeutschen (Gemälde Germ. Mus. 135 um 1480), dann besonders im Wirkungskreis Kranachs, begegnen wir Bildern, welche an die ebengenannten unmittelbar anzuknüpfen scheinen: Eine Landschaft ist durch einen Baum geteilt, der zur Hälfte grünt und blüht, zur Hälfte abgestorben ist. Und ebenso in der Szenerie. Auf der einen Seite Winter, Elend, Krankheit, Tod, auf der anderen Frühling, Freude, Lebenslust. Derselbe Gegensatz ist nun auch mit religiösen Motiven durchgeführt, die sich als Antithese von Gesetz und Evangelium bekunden (Fig. 466). Auch hier in der Mitte der halb verdorrte, halb grüne Baum, aber links der Sündenfall, der Tod auf einer Grabkiste, Moses auf dem Sinai, das Gesetz empfangend, und die eherne Schlange.

Rechts die Verkündigung, Kreuzigung, Auferstehung, die Überwindung des Todes durch Christus, das Lamm Gottes und „der Mensch“ *Adamita*, vor welchem Johannes der Täufer auf den Gekreuzigten zeigt. Alles ist durch Beischriften bezeichnet.



Fig. 466. Der Lebensbaum. Gemälde in Aschersleben.

Das Original war offenbar ein noch nicht wieder ermitteltes Flugblatt der Reformationszeit, etwa wie das Titelblatt der Bibel Friedrichs des Grossmütigen in Jena, Miniatur Kranachs von 1543. Darnach die Holzschnitzereien der Sammlung Roettgen in Bonn, eine von 1556, das Epitaph des Moritz v. Donop in St. Moritz zu Lemgo, ein Gemälde in Unterrenthendorf 17. Jh., aber auch der Holzschnitt des Geofroy Tory ca. 1530 (Muther, Meisterholzschnitte, Taf. 163). Ohne Baum die Szenen auf zwei Tafeln verteilt Germ. Mus. 266—67.

7. Der göttliche Zorn in Krieg, Pest und Hungersnot wird in spätma. Bildern so dargestellt, dass „die drei Personen der Gottheit (oder auch Gott Vater allein) Pfeile und Lanzen schleudern, welche durch die Fürbitte der Maria oder auch Christi, resp. der himmlischen und irdischen Hierarchie, aufgefangen und abgewehrt werden, ausführlich auf dem Wandgemälde am Dome zu Graz zur Erinnerung an die Plagen, welche 1480 Steiermark heimsuchten.“ Als Andachtsbild ist auf Epitaphien die Fassung beliebt: Gott Vater zieht ein Schwert, der Sohn als Schmerzensmann zeigt auf die Seitenwunde, Maria ihre entblösste Brust, von Holbein d. Ä. für den Bürgermeister Ulrich Schwarz in Augsburg mit den erklärenden Versen: *„Vatter sich an mein wunden rot, Hilf den menschen aus aller not durch meinen bittern tod“* und *„Her thun ein dein schwert des du hast erzogen Und sich an die brift die dein sun hat gesogen.“* Vergl. auch Gemälde Germ. Mus. 90 und Köln 185 und die Pestblätter [1]).

8. Die Seelenwage. Die Vorstellung, dass der Mensch und seine Taten vor dem Eingang in die Unterwelt gewogen werden, ist uralt und ein evidentes Beispiel für Mythenwanderung. Das Amt geht vom ägyptischen Thot auf den griechischen Hermes und den christlichen Michael über. Bei den Byzantinern ist die Seelwägung in das Weltgericht eingereiht und in dieser Verbindung dem Abendland überbracht, in groteskem Humor vor 1150 am Portal der Kathedrale

[1]) P. Heitz, Pestblätter des 15. Jh., Strassb. 1901.

zu Autun, wo ein guter Mensch und ein Teufel gegeneinander abgewogen werden, in Deutschland zuerst im Evangeliar zu Wolfenbüttel von 1194. Hier hängt die Wage über dem Haupte der nackten Figur, in der linken sinkenden Schale ein Kelch, in welchen Michael Blut giesst, das ein Teufelchen mit einem Schlauche wieder herauszuholen sucht, in der rechten ein Klotz, offenbar die bösen Taten, welche steigt, obwohl sich ein Teufel daranhängt. Aber die Verbindung mit dem Weltgericht ist bis auf zählbare Ausnahmen (so Memling in Danzig) gelöst und die Seelwage wird selbständiges Bild, derart, dass Michael die Wage in der Linken hält und mit Spiess oder Schwert in der Rechten gegen den Teufel kämpft. In der sinkenden Schale kniet regelmässig die gute Seele, auch schon geflügelt oder mit Kreuz in der Hand, in der steigenden eine verlorene Seele oder häufiger unklare Symbole, Geldbeutel, Häuser, eine Kirche, ein Mühlstein. Die Bemühungen von Teufeln, sie zum Sinken zu bringen, sind oft nicht ohne Humor. Auf einem Flügel des Altars in Grosskochberg hat sich ein solcher mit mächtigen Sporen an den Füssen geradezu hineingelegt, ein anderer zieht am Wagbalken, ein dritter an der Schale. Auf dem Wandgemälde in Jung St. Peter zu Strassburg ist Michael ohne Schwert, drückt aber auf den Wagbalken. Manchmal steht Michael auf dem Teufel (Schrotblatt Coll. Weig. II. 237). Daraus sind dann die Bilder abgeleitet, wo Michael die Seele im Arm hält und dem Teufel unter seinen Füssen die Lanze in den Rachen stösst, sehr drastisch auf einem Relief in St. Severi in Erfurt.

B. Der illustrierte Katechismus.

Geffken, der Bilderkatechismus des 15. Jh. I. die 10 Gebote, Lpz. 1855. — Kraus II. 388.

I. **Die 10 Gebote.** Die Illustrierung verläuft in verschiedener Weise. Gewöhnlich wird die Übertretung des Gebots dargestellt, so auf dem Votivstein des Dekans Joh. Lupi 1468 im städt. Mus. zu Frankfurt, wo zugleich die Zahlen durch die nach und nach aufgereckten Finger der beiden Hände ausgedrückt sind.

1. Mann und Frau knien vor einem Götzen auf einer Säule. 2. Zwei Schwörer. 3. Ein Mann hackt. 4. Zwei Kinder raufen ihre Eltern. 5. Zwei Männer schlagen sich. 6. Ein Dieb nimmt einem Schläfer Geld aus dem Beutel. 7. Ein Liebespaar im Bett. 8. Ein Weib mit zwei Verleumdern vor dem Richter. 9. Ein Mann klettert am Seil zu einer Frau in die Kemnate. 10. Ein Geldwechsler und ein armer Schlucker. Voran geht Moses mit zwei Tafeln, den Schluss bildet Christus. Ähnlich die Wandmalerei in St. Jodoc zu Landshut mit Text [1]), ein Schnitztäfelchen aus Ambras im bayr. Nat. Mus.



Fig. 467. Das dritte Gebot. Heidelb. Codex.

Ferner wird die Erfüllung und die Übertretung zugleich dargestellt, etwa beim ersten ein Götzendiener und ein Beter (Kaiserfenster aus Boppard im Kunstgewerbemus. in Köln 14. Jh.) oder beim dritten links

[1]) 1. Dw solt anpeten ainen gott. 2. Swer nit eytl pey seinē nā. 3. Mit vleys solt veyern. 4. Er vater und mutter. 5. Tott nit dein ebēkristen. 6. Ee prich nicht. 7. Dw solt nit stelen. 8. Bis nit valsch zewg. 9. Beger nit des nagstē guet. 10. Noch seiner hawsfraw.

ein andächtiges Publikum vor der Kanzel des Predigermönchs, rechts Spieler und Säufer, von Teufeln bedient (Heidelb. Cod. 438) (Fig. 467). Einen derartigen Cyklus mit Bild und Gegenbild bietet ein Chorfenster des Münsters zu Thann um 1420.

1. Die Messe — Götzendiener vor einem Steinbock. 2. Mann und Frau mit Rosenkränzen — drei Flucher an einem Schenktisch. 3. Predigt — Lustiger Festzug mit Musikanten. 4. Ein Elternpaar (der Vater hat die Rute) mit Sohn und Tochter — Ein Greis wird vom Sohne gerauft, eine reichgekleidete Dirne verlässt die Mutter. 5. Mann und Frau führen einen Verwundeten — Zwei Kämpfer schlagen sich mit Dolch und Schwert, ein Toter liegt am Boden. 6. Mann und Frau gehen zusammen — Eine Frau in weitausgeschnittenem Kleide sitzt in Umarmung mit einem Liebhaber. 7. Ein Mann mit einem Beutel und Dolch am Gürtel vor einem Jüngling — Mann und Frau beim Geldzählen. 8. Mann und Frau mit gefalteten Händen — Zwei Männer schwören vor dem Richter einen Falscheid. 9. Ein Brautpaar kniet vor dem Altar — Ein Mann küsst und umarmt eine kniende Frau. 10. Zwei Männer vor einem Notar, von dem ein Betrogener abgeht, — In allen Szenen ist der Teufel als Verführer beigegeben. Voraus geht Moses mit den Gesetzestafeln, vor 8. derselbe, wie er im Angesicht des goldenen Kalbes die Tafeln zerschlägt.

Auch sind wohl ganz kurze Symbole der weltlichen Strafen oder der entsprechenden Tugenden und Laster bezeichnet, zu 1. ein Rosenkranz, zu 2. eine Schwurhand, zu 3. eine Glocke, zu 4. das Elternpaar, zu 5. *„nit ſtälen“* ein Galgen, zu 6. ein Hahn (*„nit vnkeyſs ſeyn“*), zu 7. *„nymand tötten“* zwei gekreuzte Schwerter, zu 8. eine abgeschnittene Zunge (Wandgemälde zu Werschling in Kärnten 1516). Mit biblischen Beispielen sind die Gebote belegt auf einer leider unvollständigen und schadhaften Tafel 15. Jh. im Prov. Mus. Hannover, zu 4. Tobias, zu 5. Josua und Achan; mit den zehn ägyptischen Plagen unter den üblichen Genrebildern kombiniert auf Rückengemälden der Chorstühle zu Friedberg i. H. Den blossen Text, deutsch und lateinisch zeigt eine Mosesstatue in der Vorhalle des Merseburger Doms. Dabei ist zu bemerken, dass sowohl die Worte ganz frei gestellt werden, wie auch die Reihenfolge sehr schwankend ist.

2. Das Credo. E. Wernicke, die bildliche Darstellung des apost. Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Ma. Chr. Kbl. 1887, 102ff, 1888, 10 u, 1889, 42 u. 59ff.

Der sachliche Inhalt des Glaubensbekenntnisses ist zuerst nur in ganz vereinzelten Versuchen der Buchillustration bildlich dargestellt worden. Ohne Vorgänger und Nachfolger hat der Zeichner des Utrechtpsalters in seiner formlosen Art die einzelnen Sätze skizzenhaft durch die biblischen Bilder bezeichnet. Auf diesem Wege folgt erst um 1420 das Münchner Blockbuch No. 40 mit folgenden Bildern:

1. Die Schöpfung (s. o. S. 469). 2. Die Taufe Christi. 3. Verkündigung und Geburt. 4. Kreuzigung und Grablegung. 5. Auferstehung und Höllenfahrt. 6. Himmelfahrt. 7. Weltgericht. 8. Pfingsten. 9. Die Kirche, eine Basilika, davor der Papst mit Schlüssel, darüber Christus als Schmerzensmann mit vier Aposteln. 10. Die Beichte. 11. Die Auferstehung der Toten auf einem Gottesacker. 12. Die Ewigkeit, der Rex gloriä mit der Braut, himmlische Chöre und Klerisei. Unter jedem Bild in Bogennischen links ein Prophet, rechts ein Apostel mit Spruchbändern in deutscher Sprache. Von einer lateinischen Ausgabe hat sich nur ein Blatt, der Metallschnitt Coll. Weig. No. 74, Blatt 7 des Blockbuchs erhalten.

Etwas eingehender, nämlich mit 18 Bildern, aber sonst in lapidarer Kürze ist sodann das Symbol auf einem grossen Metallschnitt (Nürnberg? um 1450?) illustriert (Coll. Weig. I. No. 36), der etwa auf Jahrmärkten verkauft zum bäuerlichen Wandschmuck dienen mochte.

Erst durch die evangelische Kunst ist der an sich ja gar nicht originale Bilderkreis in die Kirche eingeführt worden, so am ehem. Altar der Kapelle im alten Schloss zu Stuttgart in 12. Reliefplatten von Sem Schlör, darunter die Namen der

Apostel und der betr. Satz des Symbols, wobei zu 9. „Kirche" die Form evangelischen Predigtgottesdienstes gewählt ist, ähnlich an der Kanzel der Kilianskirche zu Heilbron ca. 1570 von Conrad Wesner[1]).

Im Ma. ist vielmehr das monumentale Schema für den Gegenstand die Reihe der Apostel, welche die 12 Sätze des Glaubens auf Spruchbändern tragen. Die Abweichungen in der Verteilung derselben ist gross, doch folgt eine Mehrzahl der Denkmäler der Form einer pseudoaugustinischen Predigt No. 240.

1. Petrus: Credo in Deum, patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae. 2. Andreas: Et in Jesum Christum, filium eius unicum, Dominum nostrum. 3. Jacobus Major: Qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria virgine. 4. Johannes: Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus. 5. Thomas: Descendit ad inferna, tertia die resurexit a mortuis. 6. Jacobus minor: Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Dei patris omnipotentis. 7. Philippus: Inde venturus est judicare vivos et mortuos. 8. Bartholomaeus: Credo in spiritum Sanctum. 9. Matthaeus: Sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem. 10. Simon: Remissionem peccatorum. 11. Judas Thaddaeus: Carnis resurrectionem. 12. Matthias: Et vitam aeternam. Hierzu wurden nun schon in früher Zeit typologische Sätze aus dem Alten Testament mit den Brustbildern oder Figuren der Propheten gestellt, die aber der Natur der Sache nach willkürlich ausgewählt wurden. Es seien (nach Wernicke) wenigstens die relativ häufigsten angeführt. Zu 1. Jerem. 3, 19 oder 51, 15, zu 2. David mit Ps. 2, 7, zu 3. Jesaias 7, 14, zu 4. Daniel 9, 26 oder Sach. 12, 10, zu 5. Hosea 13, 14, zu 6. Amos 9, 6, zu 7. Joel 3, 2 oder Maleachi 3, 5, zu 8. Joel 2, 28 oder Haggai 2, 5, zu 9. Zephanja 3, 9, zu 10. Micha 7, 19, zu 11. Hesekiel 37, 4 oder 37, 12, zu 12. Daniel 12, 2.

Die ersten Beispiele dieser Kombination finden sich auf den Wandmalereien der Reichenau, in Oberzell die Propheten noch getrennt in Brustbildern an den Langhauswänden, in Niederzell aber in einer Reihe unter den Aposteln, leider ist der Inhalt der Schriftbänder verloren, wie auch am Georgenchor in Bamberg, wo Apostel und Propheten recht geistvoll in lebhafter Disputation erscheinen. Ebenda am Gewände des Fürstentores stehen die Apostel auf den Schultern der Propheten, so auch am Taufstein in Merseburg. In Blaubeuren ist eine dritte Parallelreihe hinzugefügt, an den Konsolen der Apostel die 12 Patriarchen mit Sprüchen aus dem Segen Mosis Gen. 49. Manchmal sind die Apostel um den Salvator gruppiert (am Taufstein zu Neustadt, in den Emailen zu Bamberg, am Gestühl zu Memmingen und Herrenberg); zu Dollenstein beginnt die Reihe mit dem Schmerzensmann und schliesst mit Maria in der Sonne, am Würzburger Gestühl die Apostelreihe mit Nepomuk und die Prophetenreihe mit Aquilinus. Mehrfach treten auch die Kirchenlehrer oder Evangelisten hinzu. In den Wandgemälden zu St. Leonhard in Frankfurt sind die Apostel nach Art der Jessewurzel in den Ranken eines Stammbaumes untergebracht. Die weitere Forschung kann nur eine mehr oder weniger grosse Willkür in der Reihe der Personen und der Zuteilung der Sprüche konstatieren. Wie bemerkt ist der Versuch, den Inhalt der Sätze anschaulich zu machen oder auch nur die Spruchhalter darnach zu charakterisieren, beharrlich umgangen worden.

3. An das Vaterunser ist m. W. überhaupt weder im Ma. noch später gedacht worden, was man nicht recht begreift, wenn man die gehaltreichen und stimmungsvollen Blätter Ludwig Richters (1858) prüft.

---

[1]) 14 Blatt Kupferstiche des Inhalts von Joh. G. Bergmüller 1730 gestochen unter dem Titel: Apostolicum graphicis et symbolicis iconibus illustratum etc.

4. Die sieben Sakramente. DIDRON, Iconogr. des sacrem. Ann. arch. XXII. 346, XXVI. 232, XXVII. 122, 239, 353. — BARBIER DE MONTAULT, Traité d'icon. I. 273. — KRAUS II. 393. — BEISSEL, Zs. chr. K. 1894, S. 73f.

Obwohl die Siebenzahl der Sakramente erst von den Scholastikern des 13. Jh. erörtert und festgestellt wurde, finden sich dahingehende bildliche Darstellungen doch schon im 9. Jh.: Ein Diptychon (Sammlung Spitzer und Frankfurter Stadtbibliothek), mit zwei Szenen aus der Messe und die Decken des Drogosakramentars mit neun Szenen der Messe vorn und ebensoviel biblischen und liturgischen hinten, darunter die Weihe eines Diakons, die Taufe (Christi), die Segnung des hl. Öls, des Brotes etc. In dem Göttinger Sakramentar des 11. Jh. begegnen uns Messe, öffentliche Beichte und letzte Ölung. Dann hat erst Rogier v. d. Weyden wieder den ganzen Cyklus behandelt (Mus. Antwerpen um 1460). Für das 17. Jh. waren die Stiche Girard Audrens nach Zeichnungen Nic. Poussins vorbildlich. Zuletzt hat Overbeck mit seinen 1847—59 entstandenen Kartons Aufsehen erregt. — Seit der Reformation ist von evangelischen Künstlern geflissentlich die Zweizahl der Sakramente betont worden, häufig auf Votivbildern und Titelblättern, doch sind auch gleichzeitig in weiten Kirchenhallen Predigt, Trauung und Begräbnis angefügt, auf einem sonst wertlosen Tafelbild der Marienkirche in Gelnhausen Taufe und Abendmahl sub utraque zur Seite einer grossen Synode.

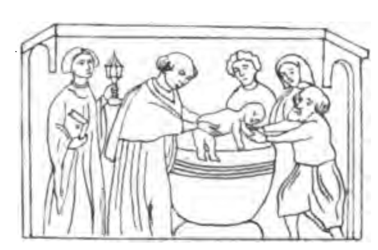


Fig. 468. Die Taufe.
Wandgemälde in St. Johann N.-Ö.

I. Die Taufe[1]), in der Praxis bis zum 12. Jh. durch Immersion vollzogen, wird in dieser Fassung bei Schilderung der Taufe von Heiligen durch das ganze Ma. festgehalten. Der Täufling sitzt nackt bis an die Brust in dem runden Taufkessel, der Priester mit einem Buch in der Linken segnet ihn. Zuweilen verlässt ein Teufelchen den Täufling (Zeichen des Exorzismus). Kinder werden an der Rückenhaut oder am Nacken über dem Taufsteine gehalten (Fig. 468). In evangelischer Kunst wird das Kind im Deckelkissen vorgetragen und es fehlen nicht die Paten in stattlicher Modetracht.

II. Die Firmung. Der Bischof legt den vor ihm knienden Firmlingen die Hand auf oder vollzieht die Salbung.

III. Das Busssakrament ist im Göttinger Sakramentar als öffentliche Beichte dargestellt. Dem Bischof mit Gefolge tritt eine Reihe Männer, hinter ihnen eine Reihe Frauen entgegen, die er insgemein absolviert. Die Privatbeichte ist in der Vorhalle der alten Kapelle in Regensburg dargestellt, in Nischen ein Priester und ein Poenitent, der vor ihm kniet (Fig. 469). Auch in späteren Miniaturen und Tafelbildern immer so, dass der Priester auf einem Lehnstuhl sitzt und die vor ihm Knienden durch Handauflegung (seltener durch einen langen Stab) absolviert[2]).

IV. Für die Kommunion scheint sich kein besonderes Schema entwickelt zu haben, da hier die Typen für dieMesse, das Abendmahl des Herrn und besonders die Messe Gregors ausgeprägt wurden. Auf evangelischen Bildern erscheinen geflissentlich zwei Geistliche, welche Brot und Kelch darreichen.

Fig 469. Die Beichte.
Alte Kapelle in Regensburg.

[1]) BARBIER DE MONTAULT, Le baptême au moyen-âge (Revue de l'art chrét.). — J. CORBLET, Hist. du baptême II. Par. 1882, 524.

[2]) Vergl. Kirchenschmuck Seckau 1862, 10.

V. Die Ehe wird im Augenblick des Ringwechsels oder der coniunctio manuum vor dem Priester dargestellt wie auf einem leider verstümmelten Relief im Altertumsmuseum zu Regensburg (Fig. 470). Auch hier war die Form durch die Vermählung Marias mit Joseph vorgezeichnet. Die Hochzeit zu Kana und die mystische Vermählung der hl. Katharina mit dem Christkind boten verwandte Vorstellungen.



Fig. 470. Die Ehe. Relief in Regensburg.

VI. Die Priesterweihe in ihren verschiedenen Abstufungen ist selbständig wohl kaum dargestellt worden, dagegen erscheint sie im Leben der Heiligen in der Form von Handauflegung und Salbung durch den Bischof, wie auch Aarons Priesterweihe ungefähr in kirchlichen Formen erfolgt.

VII. Die letzte Ölung zeigt uns das Göttinger Sakramentar, zuerst die Prozession des Bischofs aus der Kirche, dem drei Chorknaben mit Lichtern und Vortragekreuz voraufgehen, daneben das Haus des Sterbenden, der halbaufgerichtet im Bett sitzt und vom Bischof (an Brust, Händen, Stirn und Ohren) gesalbt wird. Sehr eingehend werden die Zeremonien beim Tod Mariä geschildert. Hierbei kann sogleich der auf Epitaphien nicht selten erscheinenden Totenmessen mit dem schwarzbehangenen, lichterumsteckten Sarge, wie der Trauerparaden und Leichenzüge gedacht werden, die später vielfach Grabtafeln schmücken oder in Stichen der Mit- und Nachwelt von dem feierlichen Pompe Kunde gaben.

5. Die Werke der Barmherzigkeit, anfänglich nach Mt. 25, 35 in der Sechszahl, so wohl zuerst in den Bildhäuschen der Basler Galluspforte um 1180: Von unten nach oben geordnet wird rechts der Hungrige gespeist, der Gefangene besucht, der Kranke gepflegt, links der Nackte bekleidet, der Obdachlose beherbergt, der Durstige getränkt. Der Wohltäter ist fünfmal eine Frau, dann ein Mann und ein Kleriker (beim Obdachlosen)[1]. Darnach ein Cyklus von kleinen Glasgemälden des 13. Jh. in einem Rundfenster des Freiburger Münsters. Leidlich erhalten sind die sechs Wandgemälde an der Nordseite der Kirche in Kienzheim Ob.-Els. Ende 16. Jh. Originell ist die Komposition auf dem Deckel des Hildesheimer Taufbeckens um 1230 (Fig. 471). Hier thront als Königin auf hohem Stuhl die Misericordia, über ihr Jesaias mit den Worten: *Frange esurienti panem et egenos vagosque induc in domum tuam,* die Notleidenden zu je drei auf beiden Seiten. Misericordia füllt einem Weibe die Schale und reicht einem Bettler ein Brot. Ein Nackter vom Frost geschüttelt schlüpft in ein Kleid, ein Pilger mit Stab, Tasche und Muschelhut bittet um Hospitium. Unten liegt ein Kranker auf dem Bett und ein Gefangener reckt den Kopf aus einem vergitterten Fenster.



Fig. 471. Barmherzigkeit. Vom Hildesheimer Taufbecken.

[1]) Fast gleichzeitig führte Benedetto Antelami den Gegenstand in den Reliefs des linken Türgewändes am Baptisterium zu Parma aus, vergl. ZIMMERMANN, oberitalische Plastik, 123.

Ähnlich sind die sechs Werke auf Glasgemälde in Niederhasslach um ein Bild der Messe gereiht. Die spätere Zeit hat die Siebenzahl durch Hinzufügung des Begrabens von Toten erreicht (*visito, poto, cibo, redimo, tego, colligo, condo*). Auf der Trierer Domkanzel 1570 bis 72 (Fig. 472), welche in den Feldern die klassische Verkörperung des Gegenstandes zeigt, ist jedoch an der biblischen Sechszahl festgehalten:



Fig. 472. Die Werke der Barmherzigkeit. Trierer Domkanzel.

1. ESURIVI ENIM ET DEDISTIS MIHI MANDVCARE, eine grosse Zahl von Armen wird von einem Manne mit Brot beschenkt, im Hintergrund sitzen Satte im Tor. — 2. SITIVI ET DEDISTIS MIHI BIBERE, der Mann reicht einem Wanderer einen Krug. — 3. HOSPES ERAM ET COLLEGISTIS ME, der Mann empfängt drei Pilger vor seinem Haus, in welchem sich schon ein Fremder die Füsse wäscht. — 4. NUDUS ERAM ET OPERUISTIS ME, ein bärtiger Herr wirft einem Nackten ein Gewand über, andere Nackte im Hintergrund. — 5. INFIRMVS ERAM ET VISITASTIS ME, derselbe sitzt vor dem Bette eines Kranken. — 6 IN CARCERE ERAM ET VENISTIS AD ME, ein Mann tritt in einen Kerker mit drei Gefangenen. Darauf folgt das Weltgericht, also hier noch dieselbe Verbindung wie in Basel. Am Aufgang die Bergpredigt. — Sehr häufig sind die Barmherzigkeiten sodann an Raerener Krügen, sog. Barmherzigkeitskrügen.

6. Die Seligpreisungen haben trotz ihres Gedankengehaltes das Schicksal des Credo erlitten, wobei freilich anerkannt werden muss, dass ihre künstlerische Formulierung weit mehr Schwierigkeiten bietet. In St. Michael zu Hildesheim sind es acht weibliche Stuckfiguren über den Kämpfern der Nordseite, welche die Spruchbänder halten, auf Wandgemälden über der Westempore in Jung St. Peter zu Strassburg 14. Jh. grosse, paarweise einander zugekehrte Engel mit den Texten:

1. Selig seint die armen mit dem geist, wann dz reich der himm ... 2. Selig seint die das unrechten leident um das recht wann dz rei ... 3. Selig seint die senfften wann sy besitzend

die erde. 4. Selig seint die do hungert und durst zerecht wann sy werdent gesatt. 5. Selig seint die barmhertzigen wann sy begreiffent derbarmd. 6. Selig seint die reines hertzen wann sy gesehent gott. 7. Selig seint die gefridsamen wan sy werdent geheyssen die sun (gottes). 8. Selig seint die do weinent wann sy werdent getroest.

Die Tugenden und Laster, welche im ma. Katechismus mit behandelt sind, werden sachlicher Analogien halber besser unter den Allegorien und Personifikationen eingereiht.

VII. Symbole.

F. Münter, Sinnbilder u. Kunstvorstellungen der alten Christen 1825. — Nork, etymol. symbol. mythol. Real-Wörterbuch, enth. die Tier-, Pflanzen-, Zahlen-, Farbensymb. mit Rücks. auf die Kunstsymb. u. Ikonogr. des Ma., Stuttg. 1843—46. — G. M. Dursch, Symbolik der chr. Relig. 2 Bde. Tüb. 1858—59. — Ders., der symb. Charakter d. chr. Rel. u. Kunst, Schaffh. 1860. — Tyrwhitt, Christ. Art and Symbolism., Lond. 1872. — Auber, hist. et théorie du symbolisme rélig., Par. et Poitiers 1871. — W. Menzel, Christl. Symbolik, Regensb. 1854. — L. Twining, Symbols and Emblems, Lond. 1858. — Cl. Erskine Clement, a handbook of christ. symbols and stories of the saints, Boston 1886. — Liebmann, kl. Handwörterb. d. Symbolik, Lpz. o. J. — Cloquet, Elém. d'iconogr. chrét. types symbol., Bruges 1889 u. Lille 1890.

Die Symbolik ist das weitaus schwierigste Kapitel der Ikonographie und wird es wohl für alle Zeiten bleiben. Der Hauptgrund für diese pessimistische Aussicht liegt in der unbestreitbaren Tatsache, dass den ma. Künstlern selbst Ernst und Einsicht bei ihren Arbeiten gefehlt hat. Sobald man den engen Kreis der ganz sicheren Symbole überschreitet, findet man sich der uferlosen Willkür gegenüber. Das gilt für das einzelne Symbol wie für Reihen und Cyklen. Hier finden wir ein Tier in einer guten und freundlichen, dort in der genau entgegengesetzten bösen und feindlichen Bedeutung. Hier sind einmal zwei oder drei Bilder aneinandergereiht, die irgend einen ethischen oder religiösen Gedanken zu verfolgen scheinen, daneben oder dazwischen dann nichtssagende oder unverständliche Dinge, die den Zusammenhang zerreissen oder den Sinn über den Haufen werfen. Man muss demnach den Grundsatz festhalten, dass im Ma. die Grenze zwischen bedeutungsvoller Symbolik und bedeutungslosem Ornament stets fliessend gewesen ist. Und das wird vollkommen begreiflich durch die Erwägung, dass die Elemente der Symbolik mit wenig Ausnahmen dem Volksbewusstsein fremd waren, ihm aus klassischen oder orientalischen Quellen zuströmten, ja dass selbst die bilderreiche Sprache der Bibel Wendungen, Tropen und Gleichnisse darbot, für welche dem Nordländer jedes Verständnis fehlte.

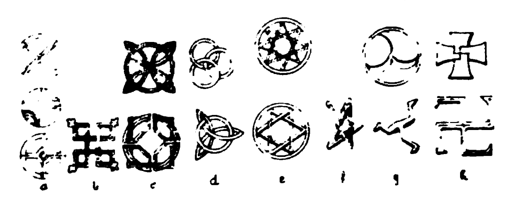
Wir heben znnächst die Symbole von allgemeiner oder leidlich sicherer Bedeutung heraus, um dann die Kampf- und Tiersymbolik zu besprechen.

A. Allgemeingültige Symbole.

1. Mystische Darstellungen. Gewisse mathematische Figuren vorchristlichen Ursprungs sind doch auch ziemlich häufig in den Kirchenschmuck eingedrungen[1] (Fig, 473). — Der Kreis bezeichnet die Ewigkeit, drei ineinandergesteckte Kreise oder Ringe die Dreieinigkeit. — Das Quadrat ist Sinnbild der Welt (orbis quadratus, quadrata mundiforma). Die Durchschlingung von Kreis und Quadrat ergibt

[1]) Zöckler, Relig. Sinnbilder aus vorchr. u. christl. Zt. Bew. des Glaubens 1887.

das Weltall (Himmel und Erde). — Das Hexagramm aus zwei ineinandergeschobenen gleichseitigen Dreiecken[1]) gebildet und mit einem Kreis umschrieben ist Zeichen des Stammes David, im Schmuck neuerer Synagogen häufig, als Ornament an Giebeln von Backsteinkirchen, nach heidnischer Anschauung die Welt in Durchdringung des oberen männlichen mit dem unteren weiblichen Prinzip. — Der Drudenfuss (Pentagramm, Pentalpha, Albenkreuz, salus Pythagorae), eine durch Verbindung der Sehnen des Fünfecks entstehende Figur, gilt als Zaubermittel, um das Eindringen oder Entweichen böser Geister zu verhindern. Demselben Zweck dient das Oktogramm (z. B. über dem Westjoch der Marktkirche in Olmütz), der Kreis, in welchem drei oder vier Halbkreise verschlungen sind (in Rochsburg und am Portal der Petripaulkirche in Ufnau b. Zürich), sowie andere Knotenverschlingungen und Nesteln. — Das Triquetrum, eine altheidnische, aus drei laufenden Beinen oder Halbmonden (Regenbogenschüsselchen)[2]), zusammengesteckte Figur wohl Symbol der Trinität. — Das arische Hakenkreuz, *crux gammata*, Pfötchenkreuz, croix pattée, das glückbringende Svastika der Inder, schon auf Bleiidolen mykenischer Zeit in Troja gefunden, dann als Beigabe in Gräbern der germanischen und slavischen Völker häufig, jedenfalls „schon Jahrhunderte vor Christo vom fernsten Osten bis zum fernsten Westen nachweisbar“, in altchristlicher Zeit schon vor Konstantin als prophylaktisches Zeichen auf Grabsteinen, im Norden neben Thorshämmern T in verschränkter Form auf Runendenkmälern[3]), so auch auf Taufbecken in Jütland übergegangen. Als Grundform gilt das Sonnenrad der Buddhisten, eine Andeutung der von der Sonnenbahn umkreisten vier Himmelsgegenden, welches sich auffallend oft über Portalen wie auch in Einritzungen findet, übrigens mit dem kanonischen Weihekreuz unmerklich zusammenfliesst. — Ob man bei den Flechtwerken und Knotenverschlingungen auf Säulen an das 12 Ellen lange Seil gedacht hat, welches nach Jerem. 52, 21 die 12 Säulen des salomonischen Tempels umgab, scheint durchaus fraglich. — Das Labyrinth mit seinen Irrgängen wurde von Poeten des frühen Ma. auf den Irrgarten der Welt, der Minotaurus auf den Teufel gedeutet, der alle verschlingt, bis der Erlöser ihn überwindet, so in einer Freisinger Handschrift in München (6394); in einer anderen jedoch auf die Stadt Jericho (No. 14731)[4]). S. o. S. 363.


Fig. 473. Geometrische Symbole.

2. Biblische und altchristliche Symbole.

1. Das Kreuz ist weitaus das verbreitetste und beherrschende Symbol der

[1]) Das gleichseitige Dreieck meist in Strahlenglorie und mit dem Auge Gottes gefüllt, ist erst in der nachreformatorischen Kunst als Bild der Trinität aufgekommen. S. MERZ, das Dreieck als Sinnbild Gottes, chr. Kbl. 1886, 86—89.

[2]) H. SCHAAFHAUSEN, Regenbogenschüsselchen am Rhein, B. Jb. 1888, 64—84.

[3]) A. SCHULTZE, Arch. 267. — ZÖCKLER, das Kreuz Christi 16f., 141f., — SENF, das Swastika in Schlesien, Schlesiens Vorzt. V. 113—122.

[4]) W. MEYER, Ein Labyrinth mit Versen, SAM 1882, II. 267.

Christenheit, seiner Entstehung und Bedeutung nach klar, so dass hier nur die verschiedenen Formen zu besprechen sind. Es kommen vor das lateinische oder Passionskreuz † (crux immissa), das gleicharmige griechische +, das ägyptische oder Antoniuskreuz ⊤ (crux commissa), das Schrägbalken- oder Andreaskreuz ×, das Schächer- oder Gabelkreuz Y (furca), das Patriarchenkreuz mit zwei, das Papstkreuz mit drei Querarmen, das Krücken- oder Tatzenkreuz, das Malteser- oder Johanniterkreuz mit gegabelten Armenden (crux octogena), das Bernwards- oder liturgische Kreuz mit Quadraten an den Armenden.

2. Die vier Evangelistensymbole[1]), Mensch oder Engel für Matthäus, Löwe für Markus, Stier für Lucas, Adler für Johannes nach Ezech. 1, 10, Offenb. 4, 6, 7 sind als Umgebung des Rex gloriä gleichfalls sehr häufig, auch ohne diesen an Kanzeln, Taufsteinen, Taufbecken, Schlusssteinen, als Glockenschmuck, auf Buchdeckeln etc. fast wie Ornamente angebracht. Die Ordnung ist meist: Adler—Mensch / Stier—Löwe was Durandus I. 3, 9 deutet.

Seit etwa 10. Jh. werden die Vorstellungen untergeschoben, dass die Symbole die schriftstellerischen Absichten der Evangelisten treffen, wonach Matthäus die Menschheit Jesu, Markus die Wunderkraft, Lukas sein Sühneopfer, Johannes seine göttliche Natur besonders betone. So die Begleitverse der Evangelistenbilder im Echternacher Evangeliar:

1. Carne deum voce Matthaeus signat et ore
2. Fortior est omni quem signas Marce leone
3. Ob mortem Christi Lucas tenet ora iuvenci
4. Est aquilae similis de verbo sermo Johannis.

Anderwärts wird die Symbolik auf das Schicksal Christi selbst bezogen:

Est homo nascendo vitulusque sacer moriendo
Et leo surgendo coelos aquilaque petendo

Das Tetramorph ist eine phantastische Vereinigung der vier Köpfe auf einem Esels- oder Pferdeleib, auch mit den entsprechenden vier verschiedenen Füssen bei Herrad, auf einem Glasgemälde im Münster zu Freiburg und am Südportal des Domes in Worms (s. Fig. 125).

3. Der an Bildern so reichen Sprache der hl. Schrift entstammen ausser den marianischen Typen S. 466 noch folgende Symbole, die teilweise schon in der altchristlichen Kunst ausgeprägt wurden[2]): Der Anker nach Hebr. 6, 19 die Hoffnung. — Der Apfelbaum nach Gen. 2, 17 der Sündenfall. — Der Bienenkorb Sprüche Sal. 16, 24 Beredtsamkeit. — Der Fels 1. Kor. 10, 4 Christus, von dem die vier Paradiesesströme fliessen. — Fische Mt. 4, 19 die Getauften, so zwei Fische in einer Türlunette zu Pfützthal, zu Neutz im Saalkreis, ein grosser Fisch im Domkreuzgang zu Erfurt[3]). Der Delphin ist als Ornament der Antike entnommen und so wieder in die Renaissance eingedrungen. — Vier Flüsse des Paradieses Phison, Gehon, Tigris, Euphrat Gen. 2, 10—14 die Evangelisten. Über ihre Personifikation s. u. — Granatapfel, beim Tempelbau oft verwandt, ist Christus im Schoss Mariä, sein Liebesopfer, die Kirche[4]); gewöhnlich in Mustern

[1]) Th. Scherrmann, Darst. u. Symb. der Evangelisten, Arch. f. chr. K. 1902, 73.

[2]) Für das folgende vergl. J. B. Pitra, Spicilegium Solesmense t. II. et III. in quo vett. praecipui autores de re symbolica proferuntur et illustrantur, Par. 1855. — Otte I. 481.

[3]) F. Becker, die Darstellung Christi unt. d. Symbol des Fisches, Bresl. 1866. — H. Achelis, das Symbol des Fisches, Marb. 1888.

In der altchristlichen Kunst ist der $I X \Theta Y \Sigma$ Christus selbst, daher auch Fische als eucharistisches Element, doch auch die Christen nach Tertullian: Nos pisciculi . . . in aqua nascimur.

[4]) v. Blomberg, Rose u. Granatapfel, chr. Kbl. 1869, 117 ff.

von Geweben und Goldgründen. — Hahn Mt. 26, 74 Verleugnung Petri, Wachsamkeit, Bussruf, Rechtgläubigkeit. — Hand, dextera domini, ist Sinnbild Gott Vaters, resp. seiner Allmacht (Ps. 144, 7). — Hase[1]), λαγως, um des Anklangs willen für λόγος gesetzt; doch ist der von Hunden gehetzte Hase geläufiger (an Türbeschlägen, in Figurenfriesen), ein Bild des von der Sünde gehetzten Menschen. — Henne, die ihre Küchlein sammelt, Mt. 23, 37 Christus. — Haus oder Tempel 1. Tim. 3, 15 die Kirche. — Hirsch nach Ps. 42, 1 das Heilsverlangen. — Kelch Zeichen des Priesters, auch der Templer, deren Patron Johannes Ev. (mit Kelch) war. — Kranz oder Krone nach 2. Tim. 4, 8 u. a. der Lohn der Seligen, namentlich der Himmelskönigin, dann allen hl. Jungfrauen verliehen. — Das Lamm ist schon im biblischen Sprachgebrauch Joh. 1, 19, Offenb. 17, 14 einfach für Christus gesetzt, um sein Selbstopfer zu bezeichnen. Seit dem 6. Jh. erscheinen Kreuze mit dem Lamm statt des Corpus Christi und noch in romanischer Zeit ist auf dem Rücken von Vortragekreuzen das Lamm inmitten der Evangelisten nicht ungewöhnlich. So vertritt es auch in Türbogenfeldern das Kreuz und den Gekreuzigten, ist im Kampf mit Löwen oder Drachen dargestellt, Symbol des Täufers wie des Messopfers. Vergl. auch Agnus Dei. Gewöhnlich ist der Kopf rückwärts gewandt, mit dem Fuss hält es die Kreuzfahne, aus der Brustwunde springt das Blut in einen Kelch. Das Lamm Offenb. 5, 6, 12 mit sieben Hörnern und sieben Augen auf dem Buch mit sieben Siegeln ist Christus mit den sieben Geistesgaben. Lämmer oder Schafe nach Joh. 21, 15 bedeuten die Christen. Eine erschöpfende Ikonographie des Lammes würde ein Buch füllen. — Löwe[2]), eins der vieldeutigsten Tiere, nach Ezech. 1, 10 Wächter des Heiligtums (s. u. unter Schutzlöwen), nach Gen. 49, 9 Christus, nach Ps. 121, 4 die Vorsehung oder nach Hohel. 5, 2 das göttliche Leben Christi während seines leiblichen Todes, auch Bild der Wüste und Einsamkeit, der Stärke und Herrschaft, endlich nach 1. Pet. 5, 8 der Teufel als Feind der Menschen und Tiere. Die Psalmen geben noch weitere Deutungen (s. u.), ebenso der Physiologus. Die 12 Löwen am Thron Salomos sind die 12 Stämme Israels oder die 12 Apostel. — Ölzweig Gen. 8, 11 Frieden. — Palme Offenb. 7, 9 Siegeszeichen der Seligen. — Pfau, dessen Fleisch unverweslich, Unsterblichkeit; später aber Eitelkeit und Hoffart. — Phönix, der sich mit seinem Neste verbrennt, Auferstehung[3]). — Regenbogen nach Gen. 9, 13 Versöhnung und Gnade, nach Hesek. 1, 28 die Herrlichkeit des Herrn. — Schiff als Arche Noahs oder Schifflein Petri, die Kirche. — Schlange nach Gen. 3, 1 der Teufel, meist mit Frauenkopf und Oberleib[4]), mit der Taube Mt. 10, 16 Klugheit und Unschuld, die erhöhte Schlange Num. 21, 8 Bild des Gekreuzigten. — Schlüssel Mt. 16, 19 Symbol der Sündenvergebung, des Petrus. — Sonne und Mond (neben dem Kreuz) das Weltall. Maria als „Weib in der Sonne" steht auf dem Halbmond. — Taube der hl. Geist, sieben Tauben die sieben Gaben des Geistes; Tauben an Weintrauben pickend die Seele und das Blut Jesu, Abendmahl. — Weinstock, Traube Christus, sein Blut, das Abendmahl Joh. 6, 56; Traube in der Hand des Christkindes Vordeutung seines Todes, Stock mit Reben im Gräberschmuck ist die bleibende Vereinigung mit dem Heiland. — Widder nach Levit. 16, 15 der Versöhner.

3. Zahlen- und Farbensymbolik. Mit hoher Befriedigung haben die Liturgiker des Ma. die tiefsinnige prädestinierte Ordnung der Welt und des Heils in den Zahlengruppen himmlischer und irdischer Erscheinungen betrachtet und auch die Kunst ist davon nicht unberührt. Nicht als ob man die Zahl selbst zum symbolischen Ausdrucksmittel gewählt hätte. Nein, vielmehr ergab sich in der räumlichen Zusammenstellung gleichartiger oder gegensätzlicher Motive ganz von selbst der Grundsatz, möglichst gleichzahlige Reihen zu bilden, man denke an die

[1]) Reiter, Symbolik d. Hasen, Arch. f. chr. K. 1902, 121.

[2]) G. Heider, über Tiersymbolik u. d. Symbol d. Löwen, Wien 1849. — J. B. Nordhoff, über den Gebrauch u. die Bedeutung des Löwen, 1864. — Der Löwe als Symbol in d. Kunst, Sekk. Kirchenschm. 1878 No. 9—12.

[3]) W. Weingärtner, der Phönix u. der Pfau, Mitt. K. K. C. C. V. 153.

[4]) A. Kemp-Welch the woman-headed serpent in Art, 19. Century LXX. 982.

oft verbundenen vier Paradiesesströme, vier Evangelisten, vier Weltgegenden und Winde. Gelegentlich wurde auch dem mangelnden Gleichklang nachgeholfen, wie aus der Zahl der 16 Propheten gewöhnlich zwölf ausgewählt wurden, um der 12 Stämme und Apostel willen, wie ebenso die sechs Werke der Barmherzigkeit um eins vermehrt wurden, um den Gleichklang mit den sieben Geistesgaben oder Seligkeiten herzustellen. Folgende Reihen kommen wesentlich in Betracht:

Zwei Testamente, Gesetzestafeln, Hauptapostel, Gebote der Liebe. — Drei Personen der Gottheit, Stufen der Busse (contritio, confessio, satisfactio), Engel bei Abraham, theologische Tugenden (fides, spes, caritas), Magier, Nägel des Kreuzes, Dornen in der Krone Christi, Eingänge in die Kirche. — Vier ist die Zahl der Welt und ihres Naturlaufs, vier Weltgegenden und Welträume (Himmel, Abgrund, Land und Meer) (Hiob 11, 8, 9, Eph. 3, 18), Winde, Elemente, Jahres- und Tageszeiten, vier Weltalter, getrennt durch die Sintflut, Moses und Christus, die vier grossen Weltreiche, Flüsse des Paradieses, Evangelien, grosse Propheten, Kirchenlehrer, Kardinaltugenden, quatuor coronati, vier Tugendmittel (Fasten, Beten, Almosen, Wallfahren). — Fünf Wunden Christi, Finger, Bücher Mosis, kluge Jungfrauen, Blätter der Rose. — Sechs Schöpfungstage, Menschen- und Weltalter (Adam infantia, Noah pueritia, Abraham adolescentia, David iuventus, Jeremias virilitas, Christus senectus), Namen des hl. Sakraments (eucharistia, donum, cibus, communio, sacrificium, sacramentum), Krüge auf der Hochzeit in Kana, Werke der Barmherzigkeit. — Sieben, die heilige Zahl schlechthin, bezeichnet als Summe von 4 und 3 Welt und Gott, die Allheit, Heiligkeit und Ruhe, sieben Wochentage (Sabbath) und Planeten, sieben Kühe und Ähren (Gen. 41), Arme am mosaischen Leuchter, Locken Simsons (Richt. 16, 19), Posaunen vor Jericho (Jos. 6, 4), Jahrwochen Daniels, sieben Säulen des Hauses der Weisheit (Prov. 9, 1), Diakonen (Act. 6, 3), Gemeinden in Asien (Offenb. 1, 4), Leuchter (ebd. 1, 12), Siegel (ebd. 5, 1), Posaunen (ebd. 8, 2), Engel (8, 6), Köpfe des Tieres (13, 1), Gaben des Geistes (5, 6), sieben Sakramente, Bitten im Vaterunser, Worte am Kreuz, Werke der Barmherzigkeit, denen solche der geistlichen B. entsprechen (Consule, carpe, doce, solare, remitte, fer, ora): sieben Stücke der geistigen Waffenrüstung Eph. 6, 13—17, sieben Haupttugenden (zu den drei theologischen noch vier menschliche Prudentia, iustitia, fortitudo, temperantia), denen sieben Todsünden (superbia, invidia, ira, accidia, avaritia, gula, luxuria) entsprechen, sieben Schmerzen und Freuden, sieben Worte Mariä (Luc. 1, 34, 38, 40, 46; 2, 48, Joh. 2, 3, 5), sieben freie Künste, kanonische Stunden, Busspsalmen und sieben Weihen. — Acht Seligkeiten, Menschen in der Arche Noah, Ecken des Taufsteins, Höllenstrafen:

Vermes et tenebrae, flagellum, frigus et ignis
Daemonis aspectus, scelerum confusio, luctus.

Neun ist die englische Zahl, es gibt neun Engelchöre und ihnen nachgebildet neun officia ecclesiastica: laici, lectores, exorcistae, acoluthi, subdiaconi, diaconi, presbyteri, episcopi und neun ordines iustorum: apostoli, martyres, confessores, monachi, virgines, viduae, conjugati, poenitentes, omnes fideles, neun starke Helden. — Zehn ist die Zahl des Gesetzes und der Schrecken, es gibt 10 Gebote, 10 Plagen Ägyptens, 10 Christenverfolgungen, auch 10 Finger und Lebensalter, 10 Sibyllen. — Zwölf ist die Zahl des heiligen Volks und auserwählter Männer, 12 Stämme Israels, Propheten und Apostel, 12 Edelsteine im Amtsschild Jakobs (Exod. 28, 17), ebensoviel Steine im Jordan (Jos. 4), Brunnen in Elim (ebd. 15, 27), Löwen am Thron Salomos, Säulen, Gründe und Tore Jerusalems (Offenb. 91, 12, 14), zweimal 12 Älteste (ebd. 4, 10) und zwölfmal 12000 um das Lamm Versammelte (ebd. 4, 10), dazu 12 evang. Ratschläge und 12 Monate. — Dreizehn ist die Unglückszahl, Judas war der dreizehnte am Tisch. — Vierzehn bezeichnet die Lehre, 14 Briefe Pauli, 14 Gebote, nämlich zehn des alten und vier des neuen Bundes. — Fünfzehn ist wohl die Zahl der höchsten Vollendung und des Endes, daher 15 Freuden der Ehe[1]), 15 Zeichen des jüngsten Tages (s. o. S. 537), 15 Stufenpsalmen und soviel Stufen des Tempels, 15 Worte des Ave Maria. — Weiterhin ist noch der 30 Silberlinge, der 40 Fastentage und der 50 Tage nach Ostern zu gedenken.

---

[1]) P. JANNET, les quinze joyes de mariage, Ann. archéol. XVII. 185.

Die Farben- und Blumensymbolik[1]) ist doch, abgesehen von den liturgischen Farben (s. o. S. 370) recht wenig durchgebildet und kommt, einige Ausnahmen abgerechnet, über die Betrachtung von Rot und Weiss, Rosen und Lilien, kaum jemals hinaus. In der Betrachtung dieser beiden schwelgen allerdings die Mystiker; Rot ist das Leiden, das Blut, die Liebe, die Rose; rot ist der Mantel des Schmerzensmannes, seine Wunden, der Kreuzesstamm, das Kleid Mariä, der Rosenhag, vor dem sie sitzt, der Rosenkranz. — Weiss dagegen die Unschuld und Keuschheit, die Lilie bei der Verkündigung. Für die Künstler war doch mehr die wechselnde Farbe des Menschenantlitzes massgebend, in welchem sich Liebe, Freude und Scham durch Rot, Furcht und Schrecken durch Bleich, Neid und Ärger durch Grün und Gelb aussprechen. Darnach erscheinen Juden und Judas in schmutzig gelber Tracht, die Teufel grün. Sonst gilt Grün allgemein für Hoffnung, Blau für Demut (das Veilchen in der Hand Marias), Schwarz für Trauer und Tod.

Vereinzelt ist die Skala der Nimben bei Herrad (s. o. S. 439) und die Gewandung der Engel auf Rogiers Cyklus der Sakramente, nämlich bei der Taufe weiss, bei der Firmung gelb mit rot, bei der Beichte feuerrot, bei der Messe grün, bei der Priesterweihe violett, bei der Trauung blau, bei der letzten Ölung schwarzviolett. Auf dem Gemälde Burgkmairs in Augsburg No. 93—94 sind die Patriarchen gelb, die Apostel kirschrot, die Ritter brandrot, die Väter grün, die Jungfrauen weiss. Sonst herrscht gerade in Gewandfarben die subjektive malerische Empfindung. Nur bei einigen Personen ist eine Art Kanon zu beobachten: Maria hat blauen Mantel und rotes Kleid, Petrus weissen Mantel und blauen Rock, Paulus grünen Mantel und roten Rock, Christus in der Leidenszeit einen schwarzvioletten Rock.

Sehr merkwürdig ist die Symbolik der Tugenden durch Blumen und Bäume an einem Emailreliquiar 13. Jh. im Mus. zu Darmstadt: 1. Fortitudo: Rosenstrauch mit Spruchband: *et quasi plantatio Rose in Jhericho*. 2. Temperantia: Weinranke mit *ego quasi vitis fructicavi suavitate odoris*. 3. Humilitas: Zeder mit *quasi cedrus exaltata sum in Libano*. 4. Scientia: Palme mit *quasi palma exaltata sum in cados*. 5. Pietas: Zypresse mit *quasi cipressus in monte Syon*. 6. Sapientia: Terabinthe mit *Ego quasi Terabintus extendi ramos meos*, alles nach Pred. Sal. 24, 17—22.

Von den Pflanzen[2]) kommt der Rose und Lilie, dem Apfelbaum und Weinstock die oben erörterte symbolische Bedeutung zu. Im übrigen haben sich die Künstler namentlich der Frühgotik durch ein Vorurteil für heilige Gewächse und Blumen nicht leiten lassen, vielmehr für den Kapitälschmuck und die Laubfriese die ornamental brauchbarsten Vorlagen, feingegliederte Blätter, auch von Unkräutern, ausgewählt, dann aber in treuer Naturbeobachtung und geschmackvoller Anordnung der Büschel, Zweige und Sträusse das Lob Gottes in ihrer feinen Sprache gesungen.

B. Die Tiersymbolik.

J. V. Carus, Gesch. d. Zoologie, Münch. 1872, 103, 314. — Otte, Handb. I. 491 u. Mitt. Th. S. V. VI. 1. 48—62. — C. L. Brandt, über die Tiergestalten an Kapitälen ... zu Magdeburg, ebd. VII. 137—143; E. Koloff, die sagenhafte u. symb. Tiergesch. des Ma., v. Raumers hist.

[1]) W. Wackernagel, die Farben- u. Blumensprache des Ma., Kl. Schr. I., Lpz. 1872, S. 143. — F. Portal, des couleurs symboliques, Par. 1837. — A. Peltzer, deutsche Mystik 198.

[2]) Symbolik der Blumen u. Pflanzen, Zschr. f. Museol. u. Antiq. 1882, 1883. — Die Pflanze als Symbol, Seck. Kirchenschmuck 1883 No. 10. — Reiners, die Pflanze als Symbol u. Schmuck im Heiligtum, Regensb. 1886. — d'Avanzo, die Lilie in der ma. Kunst, Zs. d. österr. Ing. u. Archit.-V. LIV. 329. Zu vergleichen sind auch die ma. Kräuterbücher, der Herbarius von 1484, der „Gart der gesundheit“, Mainz 1485 u. a.

Taschenb. 1867, 177—269. — B. ECKL, die symbol. Zoologie in der chr. Wissensch. u. insbes. in der chr. K., Org. chr. K. 1869 No. 12—22. — CAHIER, curiosités mystér. Nouv. Mél. 1874, 106, 311. — S. MÜLLER, die Tierornamentik im Norden, deutsch v. J. Mestorf, Hamb. o. J. — Zoologie mystique in Révue de l'art chrét XXXII. — FÉL d'AYZAC, de la zoologie composite, ebd. 1886, 13. Bestien in der rom. Kunst, ebd. XXXIII. 110, 163. — Iconogr. des fabliaux in Didrons Ann. arch. III. 11, VI. 145. — E. P. EVANS, Animal Symbolism in Ecclesiast. Architect., Lond. 1896. — ST. BEISSEL, zur Gesch. der Tiersymbolik in der Kunst des Abendlandes, Zs. chr. K. XIV. 275, XV. 51.

Die Tiersymbolik des Ma. lässt sich nicht als einheitliche, festgeschlossene Erscheinung darstellen. Vielmehr muss man anerkennen, dass sie aus sehr verschiedenen Quellen genährt wurde, deren Elemente sich oft überraschend lange rein erhalten, aber ebenso häufig durch- und ineinander fliessen, neue Verbindungen eingehen oder sich im bedeutungslosen Ornament verlieren. Zunächst sind ja jedem unverbildeten Naturvolke die Gegensätze von nützlichen und schädlichen, starken und schwachen Haus- und Jagdtieren, Tierkämpfe und Jagdszenen geläufig. Dazu trat nun noch die mosaische Unterscheidung der reinen und unreinen Tiere, dem nordischen Gefühle vielleicht nicht immer verständlich, aber von Bibelkundigen in die Symbolik eingetragen; denn auf einem Teppich des 12. Jh. ehemals in S. Ulrich und Afra befindlich, stand beim Lamm: „*Agnus est animal mundum, sic munda figurat*“ und beim Wolf: „*Inter munda lupus non est nec munda figurat.*“ Es lag demnach nahe, die biblisch unreinen Tiere als Sinnbilder der Sünde aufzufassen, so gewiss an dem Taufstein zu Brandenburg, wo Bock, Bär, Eber, Kamel, Hase, Kaninchen als Zeichen der durch den Exorzismus ausgetriebenen Dämonen erscheinen. Systematisch ist dann der Gegensatz in den Allegorien der Tugenden und Laster ausgebeutet. Weiter wurde dem Abendlande eine ganze Gruppe von Tierbildern durch die orientalischen Webmuster zugeführt, deren mythische Bedeutung verblasst war, die aber als Muster für Ornamente freudige Aufnahme fanden, vielleicht auch mit neuem Sinn erfüllt wurden. Hierzu tritt die phantastische, geistlich-allegorische Tierbeschreibung, welche der Physiologus übermittelte. Eine andere Quelle eröffnete die Psalterillustration, in der vornehmlich der Kampf des Menschen mit feindlichem Getier geschildert wurde. Zuletzt war die antike, äsopische Tierfabel eine sehr fruchtbare Schule, nun auch selbständig menschliche Schwächen, Laster, Leidenschaften und Torheiten bald mit gutmütiger Laune, bald mit derbem Spott und gepfefferter Satire unter dem Gewand der Tiersymbolik zu schildern.

Tritt man auf diesem Wege an den unerschöpflich reichen Vorstellungskreis heran, so wird man kein System der Tierbilder aufstellen können, etwa naturgeschichtlich geordnet und beschrieben; aber man kann doch einzelne Typen, Verbindungen und Szenen herausschälen und auf ihrem Entwicklungsgang verfolgen. Freilich bleibt dann ausserhalb dieser quellenmässig erläuterten Gruppen noch eine ansehnliche Masse von Tierbildungen liegen. Es sind die Monstrositäten und abenteuerlichen Geschöpfe, aus Menschen- und Tiergliedern zusammengesetzt, in denen sich die verworrene und ausgelassene Laune der Künstler ausgetobt hat. Diese lassen sich wohl in ihren Hauptzügen beschreiben aber auf ihren symbolischen Gehalt nicht näher ausdeuten.

1. Orientalische Motive.

A. SPRINGER, Teppichmuster als Bildmotive, Mitt. K. K. C. C. V. 67—75. — F. SEESSELBERG, die frühma. Kunst der germ. Völker, Berl. 1897 26—36. — C. P. BOCK in B. Jb. V. u. VI. 109.

Nachdem schon A. Springer auf die orientalischen Webmuster als Quelle so mancher Kunstvorstellungen aufmerksam gemacht, hat F. Seesselberg die Untersuchung weitergeführt und mit überaus schlagenden Beispielen selbst auf Denkmälern des hohen Nordens belegt. Es lassen sich jetzt mit einiger Sicherheit folgende Motive auf dieser seltsamen Wanderung verfolgen.

1. Der heilige Baum und die anbetenden Tiere ist als Symbol der Baumverehrung in der ganzen altorientalischen Kunst weitverbreitet und sozusagen das Leitmotiv der sassanidischen Gewebmuster. Es sind meist zwei gleichartige Tiere, Löwen, Greife, Straussen, welche symmetrisch zu beiden Seiten des palmenartigen Baumes stehen. So ist das Motiv unmittelbar oder mit geringen Änderungen in die kirchliche Kunst übernommen. Wir sehen zwei gigantische Löwen gelagert neben einer Säule mit Palmettenkapitäl am Tympanon in Hamersleben, unter einem Baume, doch einander abgekehrt, auf der Turnustafel in Chur, Löwen und Greif einander zuschreitend auf dem Türbogen in Alsleben (Fig. 474), zwei Tauben unter der Baumkrone in Wechselburg. (Andere Beispiele an schlesw.-holst. Taufsteinen, an den Domen zu Lund und Drontheim.) Hieraus fliessen nun mehrere verkürzte Vorstellungen: der Baum allein (Lunetten in Heiligenkreuz, Merseburg, Steinbach, St. Martin in Worms), noch in gotischer Zeit als Wein- oder Rosenstock (St. Elisabeth in Strassburg) zu verfolgen. Unmerklich geht er in den Lebensbaum über und wird durch das Kreuz ersetzt wie in Schwäbisch-Hall oder mit dem Lamm kombiniert wie in Naumburg. Die Tiere allein, einander zu- oder abgekehrt, so Löwe und Greif auf dem Tympanon in Wechselburg, addossierte Löwen und Tauben in den Friesen der Stiftskirche zu Quedlinburg und dann allenthalben häufig im Kapitälschmuck. In der Erinnerung an den heiligen Baum steht noch manchmal ein Gefäss mit einem kurzen Stengel zwischen den Tieren, schliesslich das blosse Gefäss, aus welchem nun die Tiere zu trinken scheinen. Die öfter zu belegende Gegenüberstellung von Greif und Löwe mag immerhin auf den Teufel und Christus bezogen werden, beide neben dem Rex gloriae auf dem Türbogen in Eisdorf. — Die Baumschleife ist ein in Kreisen gezogenes Rankengeflecht, in welchem die anbetenden Tiere einander zu- oder abgekehrt stehen.


Fig. 474. Der hl. Baum. Tympanon in Alsleben.

2. Der Schutzlöwe[1]) (oder Greif) ist ein altes Symbol des Hausfriedens. Er findet sich an Tempel- und Palastfassaden der Assyrer zu beiden Seiten des Portals königlich einherschreitend und so auch, mit Schwanenhals, auf den Ecksäulchen des Portals der Holzkirche in Wang i. Schl. Gewöhnlich ist er aber am Gewände gelagert, auch als Säulenfuss benutzt, am Nordportal in Königslutter, in

[1]) G. HEIDER, über Tiersymbolik u. das Symbol des Löwen in der chr. Kunst, Wien 1849. — J. B. NORDHOFF, über d. Gebrauch u. die Bedeutung des Löwen in der Kunst 1864. — Der Löwe als Symbol in d. Kunst, Seck. Kschmuck 1878 No. 9—12.

der Krypta zu Klosterrath, an St. Jakob in Regensburg, an St. Zeno bei Reichenhall; als Greif, der sich in die Flügel beisst, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, an die Fenster versetzt an der Walderichskapelle in Murrhardt. Recht volkstümlich ist indes der Löwenkopf am Portal selbst, als Halter des Türklopfers, so an den Bernwardstüren und dann unzählige Male, wobei der Sinn ist, dass er mit stets offenen Augen (nach Ps. 121, 4; cum dormierit leo, vigilant oculi eius sagt der Physiologus) das Haus bewacht. Eine merkwürdige Kombination in der Marienkirche zu Mühlhausen i. Th., zwei Löwen mit einem Kopfe, aus welchem der hl. Baum mit zwei Vögeln wächst. Der doppelte Schutzgreif tritt auch in das Ornament der Kapitäle ein, wobei die Hälse ineinander verschlungen oder durch ein Band aneinander gefesselt werden, oder die Leiber auf zwei Felder verteilt, der Kopf aber gemeinsam an der Ecke angeordnet wird. Indem sich zuerst die Schwänze, dann auch die Leiber in Ranken und Bänder auflösen, bleibt nur ein Eckkopf übrig, der bei unvollkommener Nachahmung auch als Männerkopf gegeben wird und die Ranken aus dem Munde gehen lässt. Wenn sich diese wieder zu Greifen oder Drachen auswachsen, haben wir schon ein kompliziertes Gebilde, dessen Ursprung man nicht ahnen würde, wenn sich nicht die Stadien der Entwicklung in den Monumenten klar verfolgen liessen und der herkömmliche Platz am Portalgewände nicht festgehalten würde.

3. Tierkämpfe. Das Prototyp auf den Webmustern ist der tierüberfallende Löwe, ursprünglich wohl ein Königs- und Hoheitszeichen, gewöhnlich im Sprung auf ein zusammenbrechendes Reh dargestellt, so auch auf der Tutilotafel und auf einem Kapitäl in Hamersleben (Fig. 475), auf dem Friese zu Andlau (vergl. auch das orientalische Holzkästchen [7. Jh.?] aus Dolberg im erzb. Mus. Münster). Abgeleitet hiervon ist der Löwe, der ein kleineres Tier im Rachen trägt (St. Jakob in Regensburg). Andererseits kommt auf Geweben der Löwe vor, der den Hasen hetzt, in der deutschen Kunst wohl mit wenig Ausnahmen durch den Hund ersetzt, wobei fraglos an die vom Teufel geängstete Seele gedacht wurde[1]). Die spezifisch christliche Umsetzung ist die Begegnung des Löwen (Teufels) mit dem Lamm (Tympanon in Eichel, Baden, aus Bietenhausen in Stuttgart, in Nussbach, in der Kaiserpfalz zu Gelnhausen (Fig. 476).

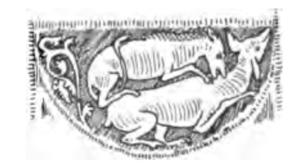

Fig. 475. Kapitäl in Hamersleben.

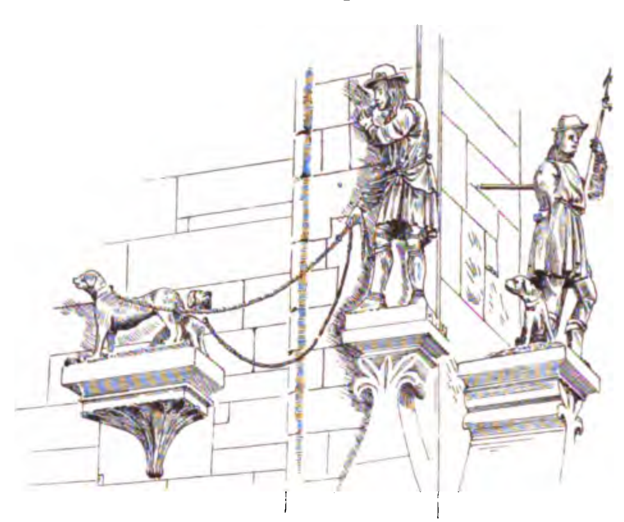

Fig. 476. Tympanon in Gelnhausen.

Dem Urbild nahe steht noch der Adler, der das Kaninchen, die Schlange oder den Fisch überfällt, und der Löwe im Kampf mit dem Adler, der auf Zeugmustern häufig auftritt. Die übrigen Tierkämpfe gehen dann aber so in freier Willkür auseinander, dass eine Filiation unmöglich ist. Wir finden oft zwei gleichartige Tiere gegenübergestellt oder ineinander verbissen, besonders Drachen und Greifen, die sich in den Schwanz beissen oder deren Schwanz wieder in einen beissenden Rachen ausläuft. Hier dürfte die Initialornamentik mit ihren reichen und vielgestaltigen Erfindungen vorbildlich gewesen sein.

4. Jagdbilder treten auf Webmustern in einer dreifachen Form auf: Der König, der auf dem Löwen kniet und ihm den Rachen aufreisst, offenbar eine alte Rezeption der

[1]) Reiter, Symbolik d. Hasen, Arch. f. chr. K. 1902, 121.

Simsonsage. Das Motiv findet sich am Portal zu Remagen, am Sarkophag Clemens II. in Bamberg als Symbol der Stärke, am Portal des Domes in Lübeck (verdoppelt, wohl in Kombination mit Schutzlöwen), ausserhalb z. B. am Dom zu Lund und an St. Genofeva in Paris. Der König, der auf die Jagd reitet (am Dom zu Lund mit dem Reiher auf der Hand), in Remagen das Horn blasend, nachdem er mit dem Pfeil einen Lindwurm erlegt, porodiert auf einem Kapitäl zu Hamersleben durch einen hornblasenden Hasen. Der Jäger zu Fuss mit dem Spiess von Hunden begleitet greift den Löwen, Bär oder Wolf an. Dieses der deutschen Gewohnheit besonders geläufige Motiv findet sich häufig in Ornamentfriesen und hält sich bis zur Renaissance.


Fig. 477. Jäger am Dom in Magdeburg.

Andere Jagdszenen z. B. am Apsisfries in Königslutter: der Jäger, eine Keule auf der Schulter, hetzt mit zwei Hunden einen Hasen, oder trägt die Jagdbeute heim; der Bogenschütz (manchmal Centaur) schiesst nach dem Greifen (Gernrode); am Nordkreuz des Domes zu Magdeburg ein Jägerbursch mit zwei Hunden an der Leine, das Horn blasend, ein anderer, den Hund neben sich, am Spiess lehnend (Fig. 477).

5. Milites pugnantes. Mehrfach begegnen mitten in Tierfriesen kämpfende Männer zu Ross oder zu Fuss. Es sind dies gewiss nur Nachklänge von Kampfspielen, Turnieren oder Schlachten, wie sie der antiken, namentlich aber der spätrömischen Kunst geläufig sind. Denn wenn eine lange geistliche Auslegung eines solchen Reiterkampfes im Albanipsalter mit der Bemerkung schliesst: Nos autem oportet omnem artem, quam hi duo bellatores parant corporibus suis, ordinare spiritibus nostris, so ist das dieselbe nachträgliche gelehrte Symbolik wie beim Durandus. Beispiele an der Kirche zu Andlau (Fig. 478), in der Krypta zu Schänis, im Grossmünster zu Zürich, hier mit so individuellen Zügen, dass man sogar an die Wiedergabe eines historischen Vorganges denken könnte. Mehrfach auf Kämmen. (Mitt. Germ. Mus. 1895, 81).



Fig. 478. Milites pugnantes. Fries zu Andlau.

6. Anton Springer machte in diesem Zusammenhang auf die Symbolik der Leuchter und Leuchterfüsse aufmerksam, an denen sich Drachen und lichtscheues Gewürm ineinanderschlingt und vor der Lichtquelle zu fliehen scheint. Auch dafür bieten die Webmuster sarazenischer Herkunft lehrreiche Vorbilder. Hier ist es der Adler, welcher zum Strahlenglanz der Sonne emporfliegt, während grimmige Hunde, eselartige Tiere und sonstige vierfüssige Ungeheuer voller Wut oder Staunen hinaufstieren.

Die hier angeführten Beispiele werden genügen, um den Satz zu belegen, dass die Webmuster für einen bestimmten Kreis von Tierbildern geradezu als Vorlage dienten. Dabei ist das Bestreben unverkennbar, die Motive, deren Aufnahme zuerst gewiss ohne symbolische Hintergedanken geschah, möglichst der kirchlichen Denkweise und biblischen Bildern anzunähern. Es voll-

zieht sich damit ein ganz eigentümlicher Kreislauf der Säfte. Denn für die Webmuster selbst hat namentlich Bötticher die Psalmen als Quelle angesprochen, die auch vom Islam übernommen „den Schrei der geängstigten Kreatur", die Nachstellungen und Verfolgungen durch Tiere in allen Lauten wiedertönen lassen.

2. Der Physiologus.

Ausgaben: nach lat. Hs aus Göttweih 11. Jh. von G. Heider, Arch. zur Kunde österr. Gesch.-Quellen V. 541—82, gereimt althd. nach Hs aus Millstat 12. Jh. von Th. G. v. Karojan, deutsche Sprachdenkm. d. 12. Jh. 1846, 73—106. — Althd. in Prosa, Hoffmann Fundgruben I. 19. Sammlung von Cahier, le Physiologus ou Bestiaire in Mél. arch. II.—IV.[1]). — Lauchert, Gesch. des Physiologus, Strassb. 1889. — Hippeau, le bestiaire divin de Guil. Clerc de Normandie. Caen 1882, deutsch v. Reinsch, Lpz. 1890. — Strzygowski, der Bilderkreis des griech. Physiologus, Lpz. 1899.

Der Physiologus, auf dessen ägyptisch-griechischen Ursprung und ma. Weiterbildung hier nicht weiter eingegangen werden kann, ist eine Beschreibung meist phantastischer Tiere und ihrer Gewohnheiten und Eigenschaften mit angehängten typologischen oder moralisierenden Nutzanwendungen. Der Einfluss desselben auf die Kunst ist sehr weitreichend. Vor allem sind ihm die ganz geläufigen Typen Christi entnommen. Dann hat er überhaupt die Vorliebe für gewisse Tiere, ihre eigentümliche Haltung und Umgebung bestimmt und unter allen Quellen gewiss am meisten den Sinn auf jene fabelhaften Mischwesen und Monstrositäten gelenkt, welche so sehr den Zorn des hl. Bernhard erregten. Hier die Übersicht der Tiere, die sich in der Kunst nachweisen lassen:

1. Die Sirenen sind Meerweiber mit Vogelleib, und singen so schön, dass die Schiffer einschlafen und untergehen: die weltlichen Lüste. In der Kunst kommen sie in Harpyengestalt mit Flügeln und Krallen, gewöhnlich aber mit Fischleib und doppelten Schwänzen vor. Sie rauben Kinder und säugen sie.

2. Der Elefant begattet sich nicht, sondern führt sein Weib ins Paradies, wo es von der Wurzel Mandragora empfängt und in einer Wassergrube den Drachen gebiert: Adam und Eva, fleischliche Erkenntnis; aber auch umgekehrt Keuschheit oder Trägheit und Gottlosigkeit, da er „seine Knie nicht beugen" kann.

3. Die Antilope (*Antila*) sägt, was ihr im schnellen Lauf widersteht, mit ihren beiden Hörnern ab, trinkt im Euphrat und fängt sich in Weinranken: der Tugendhafte, der sich, trotz seiner Kenntnis „beider Testamente", selbst bestrickt.

4. Die Vipern begatten sich durch den Mund, das Weibchen ist so geil, dass es dem Männchen das Geschlecht abbeisst, die Jungen beissen sich durch den Leib der Alten: die Juden, die ihren Vater Christum und ihre Mutter umbrachten. Wenn sie trinkt, spritzt sie erst ihr Euter (Gift) aus: Reinigung von bösen Gedanken vor dem Abendmahl, sie flieht vor dem nackten Mann, aber den geschmückten fällt sie an: Warnung vor Kleiderpracht.

5. Die Eidechse (*lacerta*), ein sonnenlustiges Tier, Lichtsymbol, hat leuchtende Augen; wenn sie im Alter dunkel werden, so sucht das Tier einen Zwiesel gegen Sonnenaufgang, häutet sich hindurchkriechend und wird wieder sehend: Busse und Wiedergeburt.

6. Der Löwe vertilgt, von Jägern verfolgt, seine Spur („*seinen stank*") mit dem Zagel: Christus, der die Spur seiner Gottheit in der Magd Busen verbirgt; wenn er schläft sind seine Augen offen: der Hüter Israels, Schutzlöwe; das Junge kommt tot zur Welt, wird am dritten Tag vom heimkehrenden Vater angeblasen und erwacht: Typus der Auferstehung.

7. Der Panther schläft, wenn er gefressen hat drei Tage, brüllt dann und lockt durch seinen

[1]) Ein lateinischer Bestiarius mit 106 Bildern (von 1187) aus der Hamilton-Sammlung im Kupferstichkabinett zu Berlin.

„*süssen Gestank*" alle Tiere an: Auferstehung Christi, der durch den süssen Geruch seiner Fleischhaftigkeit die Gläubigen lockt. Nur der Drache will die Stimme nicht hören, kriecht in sein Loch und liegt wie tot: der Teufel durch den Heiland überwunden.

8. Krokodil und Ydris. Wenn das Krokodil (*nikhus*) am Strande mit offenem Rachen schläft, geht der Idris hinein und beisst es tot: die Höllenfahrt Christi.

9. Der Centaur (*onocentaurus*), oben ein Mann, unten Esel: die zweifachen Zungen. Der pfeilschiessende Centaur nach antikem Vorbild ist als Bild des Teufels (Eph. 6, 16) weit verbreitet.

10. Der Esel (*onager*) brüllt am 25. März (Tag- und Nachtgleiche) am Tag und in der Nacht je zwölfmal: der Teufel, der Tag und Nacht umgeht.

11. Der Affe hat einen Tierkopf aber keinen Schwanz: der gefallene Engel, der Teufel als simia Dei.

12. Der Hirsch treibt durch seinen Hauch die Schlange aus dem Loche, zertritt und verschlingt sie, muss aber, um nicht zu sterben, eilends das frische Wasser suchen (Ps. 42, 1), worin er Haare und Geweih verliert, aber zu neuem Leben geboren wird: das Heilsverlangen und die Wiedergeburt in der Taufe; so am Taufstein in Altenstadt (Fig. 220) mit Inschrift: *Evomit infusum homo servus ab angue venenum.*

13. Der Fuchs wühlt sich, wenn er hungert, in die rote Erde und stellt sich tot, bis die Vögel kommen und auf ihm sitzen; diese hascht er: die List des Teufels, der die Wollüstigen fängt.

14. Der Adler, wenn er alt und blind ist, sucht eine heisse Quelle, fliegt zur Sonne, verbrennt sich sein Gefieder und fällt in die Quelle. Dies dreimal gemacht wird er jung und sehend. Das ist Ausschmückung von Jes. 40, 31 und Ps. 103, 5: Wiedergeburt aus Wasser und Geist.

15. Der Pelikan (*sisegoum*) liebt seine Jungen zärtlich, aber wenn sie die Mutter beissen, beisst er sie tot. Am dritten Tage kommt die Mutter, öffnet ihre Brust und lässt das Blut über die Jungen laufen, wovon sie lebendig werden: die Auferstehung, Heilung durch das Blut Christi.

16. Die Nachteule (*nycticorax*, Käuzchen, Ps. 102, 7) liebt die Finsternis: die Juden.

17. Der Strauss (*asida*) wartet mit dem Eierlegen bis man die Sterne sieht; die sieht man in der Kornblüte bei grosser Hitze. Er bedeckt die Eier mit Sand, findet sie bei der Rückkunft nicht wieder: Aufblick zu Gott.

18. Der Phönix, ein indischer Vogel, wird 100 Jahre alt, fliegt zum Libanon, baut sich ein Nest von „*bimentone*", darunter dürres Holz. Dann fährt er auf zur Sonne und brennt es an und sich selbst zur Asche. In derselben wird sein Keim am ersten Tag ein Wurm, am zweiten ein Vogel, am dritten wieder der Phönix „wie er vorher was": die Auferstehung.

19. Der Basilisk, ein gekrönter Vogel mit Schlangenschweif, Schlangenkönig, tötet durch seinen Blick und brütet die Hahneneier[1]).

20. Der Schwan besingt vorahnend mit süssem Gesang seinen Tod: Geduldiger Märtyrertod.

21. Ziege und Bock wegen ihres Kletterns: Stolz, wegen ihres Gestanks: Wollust, auch naschhafte Gefrässigkeit.

Die hier geschilderten Eigenschaften der Tiere sind der Plastik, aber auch der Buchmalerei geläufig. Bekannt ist ein Figurenfries vom Strassburger Münster, in Abgüssen im Frauenhaus, wo nach den Ideen des Physiologus der Löwe mit seinen Jungen, das Einhorn, der Pelikan, der Adler, der Phönix, ein Meerweibchen mit einem geraubten Kinde, nach dem ein auf einem Löwen reitender Ritter schiesst, aneinander gereiht sind. Auf einem Flügelaltar in Stams ist die unbefleckte Empfängnis Mariä durch 16 Tiere symbolisiert, ähnlich auf einem Wandgemälde im Kreuzgang zu Brixen.

---

[1]) Erasm. Alberus, vom Basilisken zu Magdeburg. Item vom Hanen eyhe, daraus ein Basilisk wirt, mit 3 Holzschn. Hambg. o. J. (ca. 1550).

3. Der Psalter.

A. Goldschmidt, der Albani-Psalter in Hildesheim u. s. Beziehung zur symb. Kirchenskulptur des 12. Jh., Berl. 1895. — N. P. Kondakoff, Miniaturbilder einer griech. Ps. Hs. aus d. 9. Jh. 1878. — Springer, die Psalterillustr. im frühen Ma. ASGW VIII. 187. — W. de Gkay Birch, Early drawings and illumin. in the Brit. Mus., Lond. 1879.

Goldschmidt hat den Nachweis versucht, dass die symbolische Kirchenskulptur ihre Quelle wesentlich in der Psalterillustration des 12. Jh. habe. Gewissermassen als vollendeten Typus derselben bespricht er den ca. 1119—46 in St. Albans b. London von Roger geschriebenen Psalter (jetzt bei St. Godehard in Hildesheim), dessen Bildersprache vornehmlich die Schottenmönche in Deutschland heimisch gemacht und in grossen Cyklen wie an St. Jakob in Regensburg, an der Bestiensäule

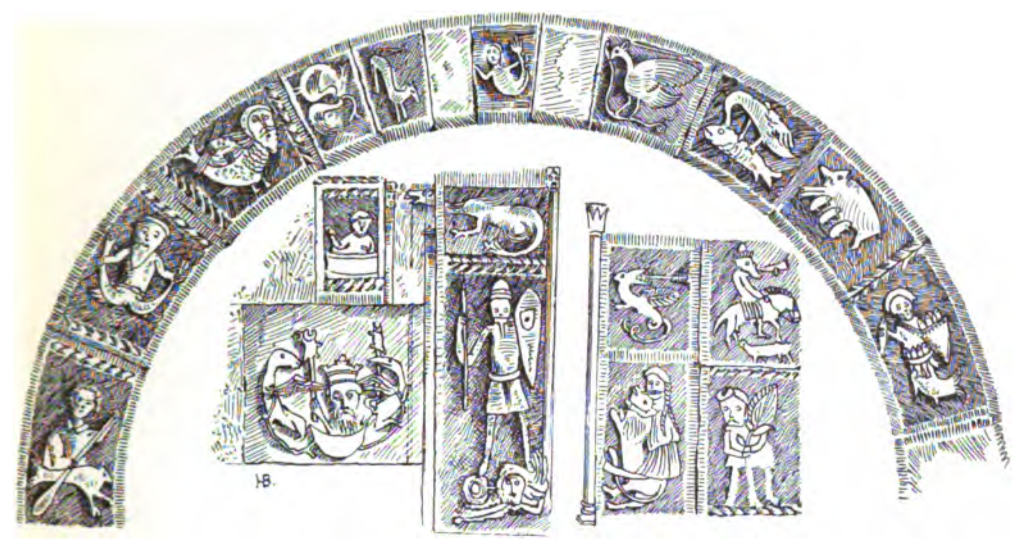


Fig. 479. Portal des Pfarrhofs in Remagen.

in Freising, am Tor in Remagen u. a. systematisch zusammengefasst hätten. Abgesehen davon, dass die Herleitung einer so weitverbreiteten Kunstströmung aus einer *einzigen*, noch dazu fremden und verhältnismässig jungen Quelle methodisch unzulässig ist[1]), so versagt die Beweisführung gerade bei grösseren Cyklen, die eine ganze Reihe der Psalterillustration ganz unbekannter Motive mitführen. Und andererseits ist die Psalterillustration dieses Zeitraums wieder so individuell, oft ganz äusserlich auf ein einzelnes Wort des Textes zugeschnitten, dass die grosse Mehrzahl der Bilder in der breiteren Kunstsphäre keinen Niederschlag hinterlassen hat. Wohl aber darf behauptet werden, dass, wenn nicht Miniaturen und Randzeichnungen, so doch die Bildersprache des Psalters überhaupt schon sehr frühzeitig *einzelne Gruppen* des symbolischen Bilderkreises produziert hat. Und zwar sind es wesentlich Kampfszenen zwischen Mensch und Tier mit der ganz bestimmten Färbung, dass der Mensch von der übermächtigen, feindlichen Tierwelt

---

[1]) Man könnte nämlich leicht umgekehrt den Nachweis führen, dass ein Teil der Bilder in *diesem* Psalter aus damals bereits vorliegenden Skulpturen geschöpft ist, wie milites pugnantes, der Hirsch an der Quelle u. a.

überwältigt wird, wenn nicht Gottes Hand ihn rettet. Hierher gehören folgende auf Denkmälern reichlich zu belegende Vorstellungen (Fig. 479):

1. Der Reiter auf dem Drachen nach Ps. 36, 12 *observabit peccator iustum et stridebit super eum dentibus suis*. Der Drache beisst oder zischt nach dem Reiter, dieser schnürt ihm den Hals zusammen oder reisst ihm den Rachen auf[1]).

2. Der Centaur (Bogenschütz), in den Psalterien da angebracht, wo nur überhaupt von Pfeil und Bogen die Rede ist (Ps. 10, 3; 36, 14 *peccatores intenderunt arcum suum*) schiesst auf den Gerechten, auf einem Relief in Göcking auf den guten Hirten.

3. Der Mann von Tieren bedroht nach Stellen wie Ps. 21, 14 *aperuerunt super me os suum sicut leo rapiens*; der Mann findet sich einem Greifen mit aufgerissenem Rachen gegenüber, oder wird von zwei Hunden angegriffen (Ps. 21, 17 *circumdederunt me canes multi*), so auf einem Kapitäl der Krypta in Klosterrath, wo zwei Wölfe an dem Manne mit ausgebreiteten Armen hochspringen, oder wird schon von Löwen verschlungen (Ps. 21, 22 salva me ex ore leonis), so an St. Jakob, wo der Löwe den Jäger mit der Keule im Rachen trägt, ähnlich in Altenstadt (Fig. 480). Geläufiger ist indes die Vorstellung, dass der Greif oder ein Seeungetüm den Mann verschlingt, noch an gotischen Chorstühlen und mit Jonas zusammenfliessend. Manchmal die Hand Gottes, die den Bedrängten herauszieht.



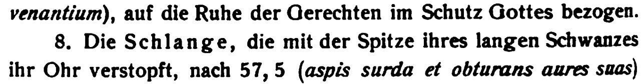
Fig. 480. Bogenfeld in Altenstadt.

4. Der Eber verwüstet den Weinstock (Ps. 79, 14 *exterminavit eam aper de silva*), in einem Psalter in Stuttgart, am Portal von St. Jakob.

5. Christus tritt auf den Drachen (Ps. 90, 13 *super aspidem et basiliscum ambulabis*), ein Motiv von ausserordentlicher Verbreitung, das auch auf zahlreiche Heilige übergeht. Auf den Holztüren der Kapitolskirche steht Christus bei der Taufe im Jordan auf dem Drachen.

6. Ein Mann in Ranken bedeutet den Gerechten im Paradies (Ps. 27, 7 refloruit caro mea), mit einer Blume in der Hand die Auferstehung (Ps. 91, 13 iustus ut palma florebit).

7. Die Vögel mit Nest in Zweigen werden nach Ps. 83, 4 (*turtur invenit nidum, ubi ponat pullos*) oder 123, 7 (*anima nostra sicut passer erepta de laqueo venantium*), auf die Ruhe der Gerechten im Schutz Gottes bezogen.

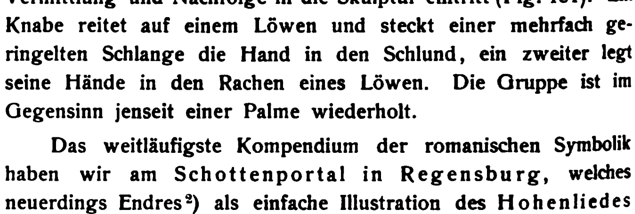


8. Die Schlange, die mit der Spitze ihres langen Schwanzes ihr Ohr verstopft, nach 57, 5 (*aspis surda et obturans aures suas*) ist ein Bild der verstockten Gottesfeinde.

9. Das Reich des Friedens nach Jes. 11, 6 und 8 *vitulus et leo et ovis simul morabuntur et puer parvulus minabit eos — et in caverna reguli, qui ablactatus fuerit, manum suam mittet*: dies ist fast wörtlich der Inhalt eines Säulenreliefs im Dom zu Worms, eins der wenige Beispiele, wo ein biblischer Text ohne Vermittlung und Nachfolge in die Skulptur eintritt (Fig. 481). Ein Knabe reitet auf einem Löwen und steckt einer mehrfach geringelten Schlange die Hand in den Schlund, ein zweiter legt seine Hände in den Rachen eines Löwen. Die Gruppe ist im Gegensinn jenseit einer Palme wiederholt.



Fig. 481. Das Reich des Friedens. Relief im Dom zu Worms.



Das weitläufigste Kompendium der romanischen Symbolik haben wir am Schottenportal in Regensburg, welches neuerdings Endres[2]) als einfache Illustration des Hohenliedes nach dem Kommentar des Honorius Augustodunensis ausgelegt hat. Alle Glieder des Zyklus, Sponsus und Sponsa, ihre Freunde und Widersacher, Tiere und Pflanzen, ja selbst die Säulen und Kugelreihen erhalten ihren tieferen Sinn und werden mit Sätzen

[1]) Die übertragene Bedeutung ist wohl, dass der Mensch von seinen Leidenschaften fortgetragen, sich gleichwohl ängstlich an sie klammert.

[2]) I. A. ENDRES, das St. Jakobsportal in Regensburg, Kempten 1903.

des Honorius belegt. Die beiden kosenden Paare erscheinen als die zwei letzten Stadien der Liebe (contactus und factum), die Missgestalt neben den drei Mönchen als Alraunwurzel Mandragora (Kraft der Prediger), der Kreis mit Vierblatt als „Beet dar Würzkräuter“, die zwei Schweine als Herde der Häretiker, die verschlungenen Schlangen als „Kettchen am Hals der Braut“ (hl. Schrift) etc. So bestechend einzelne Analogien auch sind, so bleibt die Ableitung des Ganzen aus einer bestimmten Schriftquelle doch bedenklich.

4. Die Tierfabel.

1. So gut wie ma. Schriftsteller die äsopische Fabel mit Bibelstellen kommentierten, fand etwa seit 1200 die Tiersage in den Bilderkreis Eingang. Es sind meist Ornamentfriese am Äusseren der Kirchen, die damit geschmückt wurden und die Beispiele sind nicht übermässig reich. Die Fabel vom Fuchs und kranken Löwen findet sich in einem Fries des Münsters zu Basel, vom Fuchs und Kranich am Dom zu Paderborn (Fig. 482) und an St. Zeno b. Reichenhall, vom Wolf und Storch am Lettner von St. Elisabeth zu Marburg, ebenda und in Paderborn die vom Fuchs und Raben.



Fig. 482. Tierfabel am Dom zu Paderborn.

2. Fruchtbarer erwies sich die Weiterbildung der Fabel vom kranken Löwen zur deutschen Tiersage vom Reinecke Fuchs. Besonders sind es die Szenen aus dem Mönchsleben Reineckes und seines Freundes Isegrimm, welche gewiss unter dem herzlichen Beifall des Pfarrklerus in den Bilderkreis eintraten. So finden wir den Fuchs, wie er in der Mönchskutte Hühnern, Enten, Gänsen predigt in Paderborn, am Domportal in Brandenburg, an den Chorschranken der Marienkirche zu Wismar, an einem Kragstein der Burgkirche, auf mehreren Schlusssteinen und einer gestickten Altardecke in St. Katharinen zu Lübeck, im Kreuzgang zu Ebstorf und in dem des ehem. Karmeliterklosters in Bamberg, am Chorgestühl zu Basel und auf einem Teppich zu Lüne um 1500, wo die Gänse Spruchbänder mit „tat tat“ im Schnabel halten[1]. Nicht ganz so häufig ist der Wolf in der Kutte, wie er bei einem Mönche das Lesen lernt, am Münster zu Freiburg, auf einem Schweizer Backsteinrelief (mit ABCbuch vor einem „magister erroris“, schaut sich aber fresslustig nach einem Schaf um), in einer Münchner Hs. cod. pict. 61 13. Jh. mit dem Credo auf den Knien, dazu in Freiburg eine zweite Szene, wo er das Schaf gepackt, vom Lehrer aber mit der Rute abgestraft wird. Storch und Fuchs sich zu Gaste ladend finden sich am Portal der alten Kirche in Frankenthal, am Seitenportal in Andernach, auf einem Kästchen des Hrn. Emele in Alzey. Zu kirchengeschichtlicher Bedeutung gelangte eine Travestie an einem Vierungspfeiler des Münsters zu Strassburg. Hier sah man den Hirsch die Messe, den Fuchs das Evangelium lesen, wobei die Katze als Pulthalter diente und das Begräbnis des Fuchses: Er wurde auf einer vom Bock und Eber getragenen Bahre bestattet, voraus der Hase mit der Kerze, der Wolf mit dem Kreuz und der Bär mit Weih-

[1]) Die Szene findet sich auch in der profanen Kunst, z. B. auf einem Relief der Ruine Dermbach b. Dillenburg, wo die Gänse Rosenkränze im Schnabel haben. Der Fuchs hat deren zwei schon in seiner Kapuze. Zur Sache: A. L. MEISSNER, die bildl. Darst. des Reinecke Fuchs im Ma., Arch. f. neuere Sprachen LVIII. 241.

kessel und Wedel. Als Joh. Fischart 1580 das Bild mit polemischen Versen herausgab, musste der Drucker Kirchenbusse tun, das Blatt wurde vom Henker verbrannt und 1685 auch das Original abgemeisselt.

3. Die Judensau ist offenbar ein satirisches Produkt des erstarkenden Antisemitismus und findet sich etwa seit Anfang des 13. Jh. Ein kleiner Jude säugt mit Behagen an den Zitzen einer Sau neben Ferkeln, ein älterer steht dabei, so an einem Kapitäl im Dom zu Magdeburg (Fig. 483), ähnlich im Münster zu Basel, an einem Konsol der Klosterkirche Heilsbronn, an der Annenkapelle zu Heiligenstadt, in der Vorhalle der Marienkirche zu Lemgo, an einem Strebepfeiler des Doms zu Regensburg und der Stiftskirche zu Wimpfen i. Th, am Chorgestühl zu Nordhausen und im Dom zu Köln, wo der ältere Jude die Sau vor sich in die Höhe hält, an einem Konsol in St. Viktor zu Xanten, wo die Sau kauert und den Juden in den Hut beisst, endlich im Dom zu Freising mit der Beischrift: „So wahr die Maus die Katz nit frisst, wird der Jud kein wahrer Christ." Äusserst massiv ist der Gegenstand auf einem Holzschnitt Ende 15. Jh. Schreiber Man. II. 1961 behandelt; hier saugt noch ein Jude am Rüssel, zwei am After der Sau, die Beischriften sind dem entsprechend, u. a.:

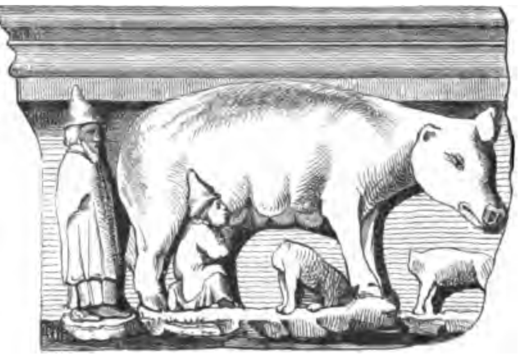


Fig. 483. Judensau. Kapitäl im Dom zu Magdeburg.

vm daz wir nit essen swinin brotten
dar umb sind wir gel und stinckt vntz der oten.

Am Chorgestühl in Erfurt reitet die Synagoge im Kampf mit Ecclesia, waffenlos mit Judenhut, auf einer Sau (Fig. 484).



Fig. 484. Kirche und Synagoge. Chorgestühl in Erfurt.

4. Der Papstesel und das Mönchskalb[1]) sind nicht weniger derbe Satiren, die jedoch nur eine kurze Berühmtheit in der ersten Hitze der reformatorischen Kämpfe gewannen. Der Papstesel, ein Monstrum mit Frauenleib, Eselskopf, Stierfuss, Adlerklaue und Drachengesäss, wurde angeblich bei der Überschwemmung des Tiber im Januar 1496 gefunden und (nach einem Relief am Dom zu Como) (Fig. 485) von Wenzel v. Olmütz 1498 in Kupfer gestochen. Dies griff Luther auf, als im Dezember 1522 in Freiberg das Mönchskalb geboren wurde, ein Scheusal mit einer weiten Haut wie einer zerfetzten Mönchskutte, um 1523 mit Melanchthon eine Flugschrift herauszugeben, worin er selbst das Mönchskalb als ein Zeichen göttlichen Zorns über die Möncherei deutete, während Melanchthon den Papstesel in ähnlichem Sinne auslegte.

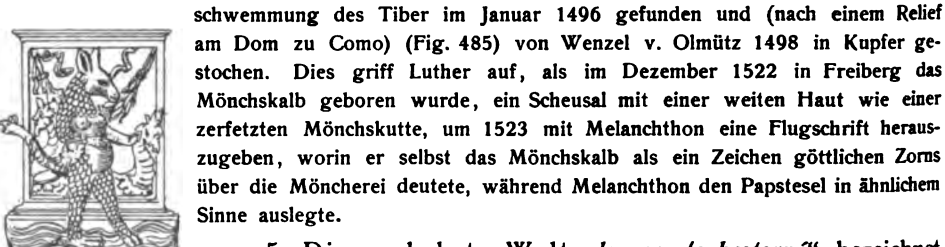


Fig. 485. Der Papstesel. Relief in Como.

5. Die verkehrte Welt *„le monde bestorné"* bezeichnet eine Bildergruppe, in denen menschliche Tätigkeiten und Verrichtungen durch Tiere nachgeäfft oder travestiert werden. Da wird der Jäger von den Tieren erlegt (Fries in Königslutter) oder am eigenen

[1]) K. LANGE, der Papstesel, Göttingen 1891.

Spiess hängend von den Hasen als Beute fortgetragen (Kanzel in Huckarde); der Hase macht sich auf dem Hunde beritten, Affe und Meerschweinchen spielen Schach (Kapitäl im Dom zu Naumburg [Fig. 107]), die Gans wird vom Schmied mit Hufeisen beschlagen und andere harmlose Scherze. In Frankreich ist als Symbol spiessbürgerlicher Mutterliebe beliebt die Sau, welche spinnt und ihre Jungen säugt (la truie qui file). Ungemein häufig sind musizierende Tiere, wobei der Humor in den schreiendsten Zusammenstellungen liegt. So spielt in der Krypta des Münsters zu Basel ein Bär vor dem gekrönten Löwen die Geige, am Komburger Leuchter ein Hase die Guitarre, ein Schwein das Organistrum, ein Hahn bläst das Horn. Am Dom zu Paderborn hat die Sau das Horn, der Affe die Geige, der Esel die Harfe, Katzen u. dergl. Dudelsack und andere Instrumente (Fig. 486). Auf einem Grabstein zu Hamburg ist ein lautenspielender Esel umschrieben: *De welt heft sich umekert, darume so hebbe ik arme eesel pipen ghelert*, das Stadtwahrzeichen, jetzt in der Bibliothek. Etwas schärfer sind gewiss die Nachäffungen des Gottesdienstes durch Tiere gemeint, in Frankreich das predigende Schwein (le porc prêchant), in Strassburg s. o. der messelesende Hirsch, auf einer Miserikordia des Kölner Doms das Schwein als Glöckner (Fig. 232). Ähnliche Sachen an der ehem. Kirche in Marienhafe. Besonders die Miserikordien bieten in dieser Hinsicht noch viel Material, wobei denn freilich oft genug lokale und persönliche Anspielungen zu Grunde liegen mögen; in Köln z. B. eine Nonne, die zwei Gänse an Stricken zu einem Mönche treibt. — Über die Symbolisierung der Lebensalter durch Tiere s. u.



Fig. 486. Musikalische Tiere am Dom zu Paderborn.

6. Monstrositäten und freie Tierbilder. Mit den hier erläuterten Motiven ist der Kreis wirklich vorkommender Tierbilder auch nicht annähernd beschrieben. Vielmehr liegt ausserhalb desselben die breite Masse von abenteuerlichen Missgeburten einer wildgewordenen Phantasie, andererseits absichtslose, oft sehr fein empfundene und naturwahre Schilderungen der Tierwelt. Die ersteren sind durchaus unkirchlicher Art und man muss dem hl. Bernhard, der sie genau und anschaulich beschreibt[1]) durchaus recht geben, wenn er die volle Schale des Spottes darüber ausschüttet. Aber sie halten sich bis zum Ausgang der Gotik. Von den vielgestaltigen Mischwesen eine annähernde Vorstellung zu geben, ist fast ein Ding der Unmöglichkeit. Denn alle Kombinationen, die sich zwischen Köpfen, Armen, Füssen, Flügeln und Schwänzen der Menschen, Vierfüssler und Vögel, der

[1]) Ceterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam difformis formositas ac formosa difformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semi-homines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora et super uno corpore multa capita. Cernitur hinc inde in quadrupede cauda serpentis, illic in pisce caput quadrupedis. Ibique bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam, hinc cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas ut magis libeat legere in marmoribus quam in codicibus totamque occupare singula ista mirando quam in lege dei metitando. Pro deo si non pudet ineptiarum cur non piget expensarum?

Luft- und Wassertiere denken lassen, sind so ziemlich vollzogen. Da sind Fischweiber, Froschbildungen, Menschenköpfe mit Vogelbeinen, Vögel mit Hundekopf, groteske Schnabeltiere, Seepferdchen, Fledermäuse, zwei- und dreiköpfige Ungetüme, besonders beliebt ist der Kephalopode, ein Zweifüssler mit Kuhbeinen, borstigem Rücken, Schweineschwanz und Rüsselkopf. Auch recht obszöne Sachen laufen mit unter, Begattungs- und Geburtsszenen, ein Weib, das die Nachgeburt von sich gibt oder einem Drachen das Leben schenkt, kurz die tollsten Hirngespinnste einer sich selbst überschlagenden Einbildungskraft. Die erbaulichsten Kollektionen bieten die gemalten Decken in Zillis und aus dem Hause in der Ponceletstrasse im Museum zu Metz, die Friese am Münster zu Basel, eine Fensterrose in der Kathedrale zu Lausanne, St. Viktor in Xanten, das Nordportal in Stadtilm, einzelne Belege fast alle älteren Chorstühle.

Zwischen diese Kinder der übermütigen Laune sind oft Tierbilder von entzückender Treue der Beobachtung gesetzt; namentlich das klassische 13. Jh. hat darin Mustergültiges geleistet. So an den Wasserspeiern, wo Hunde, Hirsche, Stiere, Löwen, Tiger, Krokodile mit einer überzeugenden Lebenswahrheit dargestellt sind. Aber auch in den Blattsträussen der Käpitäle und Friese findet man reizende Stillleben eingestreut, so in Naumburg drei kleine Dachshunde, Sperlinge im Schotenbeet, Finken an Distelköpfen. Wenn einmal diese Sachen gesammelt und gewürdigt sein werden, wird man dem „finstern Mittelalter" manches Vorurteil abzubitten haben.

C. Die barocke Symbolik.

Die Renaissance hat mit der ma. Symbolik so ziemlich aufgeräumt. Was sie an figürlichen Motiven im Ornament verwandte, das waren die nichtssagenden Köpfe, Masken, Hermen und Tierstücke der erneuerten Antike. Diese Lücke auszufüllen hat sich die barocke Kunst, voran die Malerei, eifrig bemüht. Sie hat ein weitschichtiges Gebäude von Sinnbildern errichtet, worin auch jede Erinnerung an die kirchliche Überlieferung, ja selbst an die Sprache der Bibel getilgt ist. Vielmehr bot ihr den Stoff zu hundertfältigen Gleichnissen die Natur, die alltäglichen physikalischen Erscheinungen, Licht, Wolken, Blitz, Meereswogen, Garten und Feld, Menschenwerk und rohe Materie. Es sind immer „zufällige" Beobachtungen, kleine Ausschnitte, oft kann man sagen: Illustrationen zu einem Lehrburch der Physik, die nun erst durch lateinische Unterschriften verständlich werden. Von eigentlich religiösem Sinn ist kaum die Rede. Es ist eine platte, steifleinene, schablonenmässige Spielerei, die nur einem krankhaft verbildeten Geschlechte soviel Freude, Genuss und — Kopfzerbrechen machen konnte (Fig. 487).



Fig. 487.
Barocke Vignette. Holzschn. Germ. Mus.

Die Quelle liegt ganz klar in der geschraubten, süsslich täntelnden Geistesbildung der Zeit des ausgehenden Humanismus. Die nächsten Analogien bieten die Spielereien der Dichterorden, die Jagd auf Sinnbilder, Orden und Devisen, die sich von fürstlichen Kreisen den gebildeten Ständen bis herunter zu Landpfarrern und Dorfschulmeistern mitteilte.

Literarisch vorgearbeitet haben hierin die Stammbücher, Erbauungsschriften wie das „Schatzkästlein geistlicher Erbauung", Arndts „wahres Christentum", „Gottholds zufällige Andachten", vor allem aber die zahlreichen Sammlungen von Emblemen und Sinnbildern, von denen wir folgende nennen:

Vielnützende u. Erfindungen reichende Sinnbildkunst, Nürnb. o. J. — Emblematum sacror. I. Teil, Nürnb. o. J. — FAB. ATTYRIUS, Lehr u. sinnreicher Hertzensspiegel ebd. o. J. — JOH. HOFFER, Icones catecheseos, Wittenb. 1557. — M. CL. PARADISUS, Symbola Hervica, Antw. 1567. — A. ALCIADUS, Liber emblematum, Frankf. 1580. — M. HOLZWART, Emblematum tyrocinia, geblümete Zierwork oder Gemälpoesy, Strassb. 1581. — N. TAURELLUS, embl. physicoethica, Nürnb. 1595. — M. J. SAUBERT, Embl. sacra 1626—30. — C. RIPA, Erneuerte Iconologia, Frankf. 1669. — ZINSGRAF, Sitten- u. polit. Sinnbilder, Heidelb. 1681. — M. MATTSPACHER, Geistl. Herzenseinbildungen, Augsb. 1686. — J. BOSCH, Symbolographia, Augsb. 1722. — F. ROTH-SCHOLTZ, Thersaur. symbol. ac embl., Nürnb. 1730. Vergl. auch v. RADOWITZ, die Devisen u. Motto des späteren Ma., Stuttg. u. Tüb. 1850.

Die ersten Spuren der barocken Symbolik finden sich um 1640 und die Mode hielt sich etwa ein Jahrhundert bis um 1730—40. Merkwürdig ist, dass die konfessionellen Unterschiede davor ganz verschwinden. Jesuiten und Pietisten sind in gleicher Weise darauf eingeschworen. Das erste Denkmal, das ich nachweisen kann, ist die Mariensäule auf dem Frauenberg bei Fulda 1648; es folgen St. Michael in Bamberg mit übertünchten Wandmalereien und zierlichen Kabinettbildchen auf Seitenaltären, die Klosterkirche Parring b. Regensburg, der Dom in Fulda, die Agneskapelle am Dom in Augsburg, die Schlosskapellen in Saalfeld und Eisenberg, die Kirche in Oppurg und St. Marien in Naumburg, ebenda in St. Wenzel einige Epitaphien. Die thüringische Gruppe bezeichnet allerdings einen Herd streng pietistischer Frömmigkeit mit katholischen Allüren. Sehr beliebt scheint diese Symbolik dann in der Provinz Sachsen gewesen zu sein, wo in Dorfkirchen häufig Decken und Emporen damit bemalt sind.

Zur näheren Charakterisierung werden folgende Beispiele genügen:

(Aus St. Michael in Bamberg): Ein steifer Garten mit Springbrunnen: *fertilis arte mea* — eine Hand aus Wolken sprengt einen Garten mit der Giesskanne: *lavabo hortum meum* — dieselbe zielt mit Pfeil auf ein Herz am Kreuz: *in pretio lachrimae* — ein Baum im Gewitter: *plorabit in aestu* — Schiff und Polarstern: *monstrat iter tutum* — Wolken und Blitz: *Vae soli* — Ruine: *despoliata ab hoste et obruta* — Schaukel im Baum hängend: *regit et corrigit.* — (Aus der Schlosskapelle in Saalfeld): eine Pappelreihe: *durabunt* — ein entlaubter Baum in Frühlingslandschaft: *rediviva calore* — zwei Pauken: *tacta sonabunt* — eine Trommel: *animo dum animor* — eine Glocke: *moles si non moves* — eine zerfallende Brücke mit Grün überwachsen: *peritura viret* — eine platzende Bombe und ein entzündetes Streichholz: *diversus et idem* — eine Säule: *sustentat* — ein Brunnen im Winter und die Sonne: *te non praesente rigemus* — Blitze, die in Felsen und ins Meer schlagen: *dura et mollia cedunt* — eine Kerze vor der Sonne: *quid illud in illo* — ein Hirsch aus drei Wunden blutend brunstet vor der Hindin: *nec curat nec sentit amans* — ein Greif schaut in den Spiegel: *se ipsum territus horret* — Quelle und Bach: *quo longius eo latius* — eine zerschnittene Zitrone: *suavis ubique* — eine Spinne im Gewebe: *se intricat* — die Sonne scheint durch ein vorgehaltenes Tuch: *et obducta lucet* — Sonnenuntergang: *mox rediturus* — eine Fliege auf einem Käse: *mortem dabit ipsa voluptas* — eine Taschenuhr: *motibus internis regitur* — ein Baum vom Winde gebeugt: *secura suis radicibus* — Gras von einer Sense gemäht: *laetius ut crescat* — Krone und Szepter: *non est mortale quod opto* — ein Sarg mit Schädel. *haec me post fata manebit* und so geht es durch die ganze Kirche weiter.

Man sieht, das ist billige Weisheit, die von Schulknaben erdacht sein könnte

— und vieles ist so dumm und abgeschmackt, dass es der Mitteilung nicht wert ist.

Etwas anziehender sind ähnliche Sachen mit biblischen Beispielen z. B. in Kirchscheidungen: Die Arche Noäh und die Taube: *Tu mihi sola quies.* – Ein Jüngling umschlingt das Kreuz, Welt, Tod und Teufel ziehen ihn mit Stricken: *Tractum non retrahent.* – David mit der Harfe: *Non chorda sed cor.* – Christus mit dem Kreuz, hinter ihm drei Kreuzträger: *Te sequar impavidus.*

VIII. Allegorien.

Die enorme Fähigkeit des Griechen, Natur- und Geisteskräfte konkret zu denken und in greifbaren, scharfumrissenen Gestalten zu verkörpern, wohnt dem Deutschen nicht inne. Die Allegorie spielt im Bilderkreis deshalb nur eine geringe Rolle und wo sie auftritt, verleugnen sich die antiken Einflüsse nicht. Es liegt dies vor allem darin, dass die Denkungsart des Ma. ganz einseitig und ernst auf die Heilstatsachen, das fromme, wenn auch noch so legendäre Leben der Heiligen gerichtet, dem allgemein Menschlichen und Irdischen eher mistrauisch und furchtsam abgewandt war. Eine seltene Ausnahme macht Herrad, deren universaler Sinn allen Personifikationen offen stand.

1. Physisch-mythologische Vorstellungen.

F. Piper, Mythologie der chr. Kunst II., Weimar 1851.

Die Mehrzahl der hierher gehörigen Vorstellungen ist schon von der antiken Kunst in so klare, überzeugende Form gegossen, dass sie das Ma. nur eben dankbar aufnehmen konnte, wie ja auch die Renaissance und die neuere Kunst über die dort gegebenen Muster nicht hinausgekommen sind. Ja es verdient bemerkt zu werden, dass die Vorliebe für die fraglichen Personifikationen als Begleiterscheinung der drei grossen Renaissancebewegungen auftritt, der karolingisch-ottonischen sowohl, wie der humanistischen und der klassizistischen, während sie in der Hochblüte nationaler Kunst, im 13. und 15. Jh. bis auf dürftige Spuren verblassen.

1. Die Welt. Das Universum wird durch die Personen der Erde und des Meeres und die beiden grossen Gestirne, Sonne und Mond, vorgestellt. Die Erde ist das Weib nach dem Typus der Abundantia, ein Kind oder eine Schlange an der entblösten Brust, ein Füllhorn mit Pflanzen in der Linken, oder die Schlange windet sich um ihren rechten Arm, Kinder neben ihr; so auf den Elfenbeinen (Tutilotafel, München Cim. 57, Paris Cod. 9383 u. a.). — Das Meer ein bärtiger Mann (Neptunus) auf einem Delphin oder neben einer Urne mit fliessendem Wasser gelagert, ein Ruder oder den Dreizack in der Hand, einen Fisch neben sich. — Die Sonne (Sol, stets männlich) als Sol-Apollo ein schöner Jüngling im Strahlenglanz mit Fackel auf der Tutilotafel, mit Nimbus auf dem vom Viergespann gezogenen Sonnenwagen, München Cim. 57. — Luna, ebenso eine Jungfrau auf dem Rinderwagen, nach der Weise der Diana einen Halbmond als Kopfschmuck tragend. Gewöhnlicher sind indes die Brustbilder beider Gestirne, wie sie ihre Abzeichen, Sol die Strahlenscheibe, Luna die runde Scheibe in der Hand oder als Nimben um den Kopf tragen (s. o. S. 518). — Auf einem spätromanischen Relief

in Tonndorf S. W. Luna geflügelt mit gefalteten Händen auf einer Terminussäule. In der Renaissance ist Sol ein bärtiger König mit Krone und Szepter und Sonnenschild, Luna die halbnackte Göttin mit Fackel (Pilgerkrug in Offer, Fig. 320). — Die Flüsse erscheinen als Flussgötter an eine Urne gelehnt; die vier Paradiesesströme oftmals kniend unter Taufbecken (Hildesheim), ihre Urnen auf den Knien; der Jordan bei der Taufe Christi auch verdoppelt, nämlich als IOR und DAN. — Die Winde (Boreas, Aquilo, Auster etc.) sind bis in die neueste Zeit als blasende Köpfe in Wolken dargestellt. — Die vier Elemente in Anlehnung an die Typen von Erde und Meer: die Erde mit Schlange an der Brust, das Wasser mit Urne oder Flasche, das Feuer mit Fackel, die Luft mit Wolke, auf Bronzefigürchen aus Bamberg im bayr. Nat. Mus. mit Beischriften: terra stat, unda fluit, ignis adurit, aer fofet, auf Deckengemälden in Windisch Madrei nackte, auch durch die Farbe bezeichnete Gestalten, die Erde braunrot mit Lämmchen, das Wasser grün mit Fisch, das Feuer rot mit Flamme, die Luft blau mit Wolkenkugel. — Der Himmel wird (wohl nur auf byzantinischen Weltgerichtsbildern, vergl. Hamiltonpsalter in Berlin) von Engeln „zusammengerollt wie ein Gewand", die vier Himmelsgegenden septentrio, meridies, oriens, occidens im Echternacher Evangeliar vor dem Blatt Johannes. Die Planeten erscheinen in der Buchillustration als die antiken Gottheiten mit den überlieferten Attributen[1]).

2. Die Zeit wird zwar in älteren (ausserdeutschen) und neueren Bildern durch den römischen Janus bifrons verkörpert, doch hat das Ma. auch einen eigenen Cyklus geschaffen. Auf einem romanischen Velum, 1879 im Schrein des hl. Ewald gefunden, sitzt in einem Kreise ANNVS und hält mit beiden Händen kleine Köpfe DIES mit Strahlenkranz und NOX mit roter Krone empor. In einem weiteren Kreise umgeben die Figur die Brustbilder der Elemente TERRA, AER, AQVA, IGNIS und der Jahreszeiten VER, ESTAS, AVTVMNVS, HIEMS, in einem dritten die 12 Sternbilder, in den Ecken Neptunus und Tellus, zwischen denen Oceanus wallt. Ähnlich in Handschriften (Chron. Zwif. in Stuttgart, Berlin Cod. theol. lat. F. 182).

Die fünf Zeitalter sind in einem Augustinus de civitate dei aus Bosau in Pforte durch Szenen und Personen einerseits im Gottesreich, andererseits im Weltreich dargestellt. Das Blatt der aetates saeculares ist von den antiken Hauptgottheiten umgeben und enthält 1. (bis Noah) Lucifer, Tot Lamechs, Erbauung der Stadt Enochs, 2. (bis Abraham) Nimrod, Bel und Ninus, Erbauung Babels durch Semiramis, 3. (bis David) Aeneas, Cecrops, Esau, Ismael, Goliath, Pharao, Necho, 4. (bis Christus) Kambyses und Artaxerxes, Antiochus und Bacchides, Herodes und Herodias, 5. (bis zum Ende) Apulejus, Plato, Varro, Ennius und Virgilius.

Die vier Weltreiche sind nach Dan. 7, 4—7 in freien Figuren an der Fassade des Doms in Regensburg dargestellt, als Könige auf den bei Daniel genannten vier Tieren — Löwe, Bär, Parder, Einhorn — reitend[2]).

Die Monatsbilder, Haseloff 62—82. — Fowler, mediaeval repres. of the month and seasons, Archaeologia XLIV. — A. Riegl, die ma. Kalenderillustration, Mitt. d. Inst. f. österr. Geschforsch. X. 1889, 1—74. Ders., die Holzkalender des Ma. u. d. Ren. ebd. IX. 1. —

[1]) F. Lippmann, die sieben Planeten, Berl. 1895. — R. Kautzsch, Planetendarstell. aus dem Jahre 1445. Rep. Kw. XX. 32.

[2]) J. A. Endres, die vier Weltreiche, Zs. f. chr. K. XIII. 265.

STRZYGOWSKI, die Kalenderbilder des Chronographen v. 354 Jb. d. Kais. d. Arch. Inst. Erg. Heft I. DERS., die Monatsb. der byzant. Kunst, Rep. Kw. XI. 1888, 23—46 u. XIII. 1890, 241—263.

Ein ungemein reiches Material liefern die Kalendarien der illustrierten Handschriften. Schon seit dem 9. Jh. emanzipieren sich die Monatsbilder von der antiken Art, welche nur Monatsgestalten mit zahlreichen Attributen kannte, und führen die jedem Monat entsprechenden bäuerlichen Beschäftigungen ein, die behagliche Ruhe am Feuer, das Holzfällen, die Weinkultur im Frühling, Heu-, Getreide- und Weinernte, die Herbstsaat, Jagd und Schweineschlachten, kurz den Lauf des Naturjahres, wie es bei den deutschen fast religiöse Bedeutung hatte und noch heute in



Fig. 488. Monatsbilder. Miniatur in Nordkirchen.

vielen Gewohnheiten nachklingt (Fig. 488). Im einzelnen weicht die Zuteilung je nach den Vorlagen oder den lokalen Einflüssen bedeutend ab, wie folgende Übersicht ergibt:

1. Januar: Kälte. Ein Mann im Pelz am Feuer, meist trinkend. Hasenjagd, Eberjagd, Janus an der Tafel.
2. Februar: Holzfällen. Aderlass.
3. März: Baum-, Wein- und Bodenkult, Bad oder Krankheit. Fischfang.
4. April: Wein- und Bodenkult, Hacken und Graben. Aderlass, Schlachten eines Lammes.
5. Mai: Baumkult, Bad. Vogelfang. Blumenträger.
6. Juni: Brachen, Baumkult (Getreideernte).
7. Juli: Heuernte, Getreideernte, Schleifen der Sense.
8. August: Getreideernte. Heuernte. (Fischfang, Dreschen).
9. September: Dreschen, Säen, Weinernte, Obsternte, Kelterei, Jagd.
10. Oktober: Säen, Weinernte, Dreschen, Aderlass, Bockschlachten.
11. November: Worfeln, Schweinemast, Schlachtfest (Säen), Ochsenschlachten, Mostprobe.
12. Dezember: Schlachtfest, Backen, Schweineschlachten, Kälte wie Januar.

Vergl. die Monatsverse:

Poto — ligna cremo — de vite superflua demo
Do germen gratum — mihi servit flos — mihi pratum
Messes declino — tero messes — vina propino
Semen humi jacto — mihi pasco sues — mihi macto.

Für den Kirchenschmuck sind die Monatsbilder nicht im entferntesten so häufig wie in Frankreich und Italien verwandt; am nördlichen Nebenportal in Strassburg,

[1]) Andere Beispiele bieten eine Fensterrose in Lausanne, der Fussboden im Dom zu Hildesheim, das Echternacher Evangeliar vor dem Blatte mit Lukas, das Velum in Köln (Zs. chr. K. II. 311).

am Westturm der Kirche in Brauweiler. An einer Säule zu Nienburg a. S. sind die Monate als männliche Figuren mit Attributen dargestellt, darunter die Zeichen des Tierkreises. Dagegen treten schon seit dem 12. Jh. geschnitzte Bein- oder Holzkalender auf, die durch eine eigene Zeichensprache den Analphabeten die Kenntnis der Tage, ihrer astronomischen und hygienischen Qualitäten und der Heiligen vermittelten. Drei derselben in der Sammlung Figdor in Wien, seit dem 15. Jh. in Dänemark und Skandinavien verbreitet.

2. Ethische Personifikationen.

1. Tugenden und Laster. Die Tugenden[1]) erscheinen wohl ausnahmslos in Gestalt von Frauen oder Mädchen, durch Attribute und Beischriften kenntlich gemacht. In den vier Kardinaltugenden wirkt noch die antike Überlieferung nach, wenn Tapferkeit mit Speer und Schild, Gerechtigkeit mit der Wage ausgestattet wird. Die Mässigkeit ist im 9. Jh. durch „eine bescheidene Gebärde" bezeichnet, später giesst sie ganz allgemein Wasser aus einem Krug in einen anderen. Die Klugheit trägt ein Buch, dann eine Schlange, vereinzelt auch eine Taube nach Mt. 10, 16 wie auf dem Amalabergaschrein 12. Jh. in Süsteren.



Fig. 489. Die Tugenden. Tragaltar in Augsburg.

Varianten sind zahlreich: Auf dem Tragaltärchen im Dommuseum zu Augsburg (Fig. 489) FORTITVDO mit Schwert und Schild, IVSTICIA mit Setzwage und Winkelmass, TEMPERANCIA mit zwei Urnen, PRVDENCIA mit Drachen in den Armen; auf der Tumba Clemens II. in Bamberg: Fortitudo reisst einem Löwen den Rachen auf, Prudentia spielt mit dem Drachen, Justitia mit Schwert und Wage, Temperantia mit zwei Krügen. Am Taufbecken in Hildesheim sind sie mit den vier Paradiesesströmen identifiziert:

Os matans Phison est prudenti similatus.
Temperiem Geon terre designat hiatus.
Est velox Tigris, quo fortis significatur.
Frugifer Euphrates est iustitia quae notatur.

Auf dem Denkmal des B. Erhard de la Marck in Lüttich haben sie heidnische Könige unter ihre Füsse getreten, Prudentia den wollüstigen Sardanapal, Temperantia den unbändigen Tarquinius, Fortitudo den stolzen Holofernes, Justitia den ungerechten Nero. Merkwürdig ist die Kombination in einem leicht geschürzten Riesen, der wie Andreas am Kreuz ausgestreckt in Händen und Füssen Wage, Krug, Löwen und Schlange trägt (Deckenmalerei der Ritterkapelle zu Hassfurt a. M.[2]).

Wann der Kreis der Tugenden durch Einführung der drei theologischen Fides, Spes, Caritas in der Kunst zur Siebenzahl erweitert wurde, entzieht sich der näheren Kenntnis, jedenfalls liegt die Vereinigung auf den zahlreichen Bronzeschüsseln des 12. Jh. schon vor, hier noch ohne Attribute und so bis ins 15. Jh., wo zuerst Caritas mit dem Kelch nachzuweisen ist. Erst in der Renaissance tritt Fides regelmässig mit Kreuz oder Kelch, Spes mit Anker und Caritas mit kleinen Kindern auf. Das Ma. arbeitete vielmehr den Tugendkreis in anderer Richtung aus. Zunächst treten zu den sieben genannten noch fünf abgeleitete: Patientia, Mansuetudo, Humilitas, Perseverantia und Pax, so auf einem Teppich

[1]) Kraus II. 391. — Zur bildl. Darstellung der Tugenden, Seck. Kirchenschm. 1864.
[2]) Barbier de Montault, L'iconogr. des vertus, Rome 1864.

in St. Lorenz zu Nürnberg mit deutschen Versen; und ihnen wurden 12 Widertugenden oder Laster entgegengestellt (fides — infidelitas, spes — desperatio, caritas — invidia (avaritia) — prudentia — insipientia, iustitia — iniustitia, temperantia — luxuries (superbia), fortitudo — timor, patientia — iracundia, mansuetudo — insolentia, humilitas — superbia — perseverantia — inconstantia, pax — discordia) und beide Parteien in Kampfszenen, doch so vorgeführt, dass die Tugenden die Laster unter die Füsse getreten haben und mit den Lanzen durchstechen. Die bekanntesten Beispiele sind die Glasgemälde in Freiburg, Naumburg und Strassburg und die Standfiguren im nördlichen Seitenportal des Münsters ebenda. Älter noch war die Darstellung des Kampfes auf dem ehernen, leider zerstörten Folcardusbrunnen bei St. Maximin in Trier und der ganze Gedanke wird auf Illustrationen zu Prudentius Psychomachie[1]) (Hs in Paris 9.—10. Jh.) zurückgehen.

Sind hierbei die Figuren fast ohne Attribute und Charakter, so lernt man in Frankreich Anf. 13. Jh. Zyklen kennen, wobei die Tugenden durch Embleme auf den Schilden, die Laster durch menschliche Handlungen in dialogischer Form bezeichnet waren (Paris Nr. Dame in der grossen Rose und am Sockel des Hauptportals, ebenso am Sockel in Amiens und an den Pfeilern des Südportals in Chartres). Die Laster ziemlich übereinstimmend: 1. Superbia — ein Jüngling stürzt mit dem Pferd. 2. Stultitia — halbnackte Figur mit Keule auf einen Stein beissend. — 3. Luxuria — ein vornehmer Jüngling und eine gekrönte Frau umarmen sich. 4. Avaritia — eine Frau legt Geld in eine Kiste. 5. Desperatio — Frau oder Mann ersticht sich mit dem Schwert. 6. Idolatria — Frau oder Mann kniet vor einem Götzenbild. 7. Ignavia — Mann entflieht vor einem Hasen und lässt sein Schwert fallen. 8. Ira — eine Frau zückt ein Schwert gegen einen Greis mit Buch. 9. Malignitas — eine Frau schlägt und stösst einen Diener, der ihr einen Becher reicht. 10. Discordia — Mann und Frau raufen sich und lassen Krug und Spinnrocken fallen. 11. Contumacia — Mann steht frech vor einem Bischof. 12. Inconstantia


Discordia.


Superbia.


Idolatria.


Ignavia.


Inconstantia.

Fig. 490. Laster im Domchor zu Magdeburg.

ein fliehender Mönch lässt seine Schuhe vor dem Kloster stehen. — Die Tugenden (nur in Paris) mit folgenden Emblemen: 1. Humilitas — Taube. 2. Prudentia — Schlangenstab oder Nagel. 3. Castitas — Phönix. 4. Caritas, gibt einem Armen einen Mantel — Widder. 5. Spes — Kreuzesfahne. 6. Fides — Hostienkelch. 7. Fortitudo gerüstet — Löwe. 8. Patientia — Rind. 9. Dulcedo — Lamm. 10. Concordia — dreiteiliger Ölzweig. 11. Obedientia — Kamel. 12. Perserverantia — Krone. Dieser Zyklus war es, den ein Magdeburger Bildhauer aus Paris mitbrachte, um ihn an einem später verworfenen Portale auszuführen, dessen Reste jetzt im Chor eingemauert sind[2]) (Fig. 490). — Eine etwas andere Reihe der Laster mit dem Versuch monologischer Gebärdensprache finden wir in den Kariatyden des Regensburger Schottenportals, wo sich von links nach rechts folgen: 1. Gastrimargia — ein langbärtiger Mann mit den Händen auf dem Bauche. 2. Fornicatio — Weib mit Schlangen an den Brüsten. 3. Philargyria — mit Beutel auf dem Schoss. 4. Ira (ohne). 5. Tristitia — ein Mann, der sich auf die Ellenbogen stützt. 6. Acedia mit abwehrenden Händen. 7. Cenodoxia (Ruhmsucht) reisst sich mit d. Linken den Mund auf. 8. Superbia in prächtigem Gewand.

[1]) R. Stettiner, die illustr. Prudentius-Handschriften, Berl. 1895.

[2]) Goldschmidt, Studien zur Gesch. der sächs. Skulptur. 28.

Folgenreich wurde dann die Verbindung mit der Tiersymbolik, zuerst bei Herrad, wo vier Laster mit Speeren gegen vier Tugenden mit Schwertern auf charakteristischen Tieren reiten: Superbia auf dem Pferd mit Löwenfell, Sorditas auf dem Schwein, Violentia auf dem Bären, Rapacitas auf dem Wolf. Auf Wandmalereien der Jakobskirche zu Leutschau i. Ungarn Ende 14. Jh. reiten die sieben Todsünden — immer Mann und Frau — Trägheit auf Esel, Zorn auf Bären, Neid auf Hunde mit Knochen im Maul, Unkeuschheit auf Sau, Völlerei auf Fuchs mit einer Gans, Geiz auf Kröte, Hoffart ist zerstört. Der Gedanke wurde in einem ritterlichen Beichtbuch „der gebißen spiegel" zwischen 1355—82 von einem Prediger zu Amberg völlig turniergerecht hergerichtet[1]), darnach die „*Note wider den Teufel*" Mitte 15. Jh.[2]) und „*die sieben Todsünden*" Coll. Weig. No. 284, wo mit starker Ausnutzung des Physiologus die sieben Tugenden und Laster auf entsprechenden Tieren reiten und ebensolche auf dem Helme, der Fahne und dem Schilde führen z. B. Demut auf Panther mit Weinrebe, zwei Leitern und Greif, die Hoffart auf Dromedar mit Pfau, Adler und Löwe. Entsprechend ein Teppich im Fürstensaal zu Regensburg Ende 14. Jh. Doch weichen die manchmal ganz fabelhaften Tiernamen im einzelnen ab.

Unterliegt schon im Ma. die Zahl und Bezeichnung der Tugenden grossen Schwankungen, so treten in der Renaissance und vollends in der Barocke alle Regeln zurück. Zwar auf Grabmälern wird man immer die rein menschlichen oder christlichen Tugenden finden. Und die Gestalten von Glaube, Liebe, Hoffnung in Gestalt graziöser Mädchen, dazu noch Caritas (mit zwei Kindern) u. a. treten auch an Altären unendlich oft auf (Fig 491). Aber was in dem allegorischen Getümmel der grossen Wand- und Deckengemälde, der Apotheosen und Visionen hineingeheimnist sein mag, wird vielfach dunkel bleiben. Einen übermässigen Verlust erleidet die Ikonographie dadurch nicht. Denn was sich durch Spruchzettel kenntlich macht, ist so flach und dumm wie die oben geschilderte Symbolik.


Fig. 491. Glaube. Vom Altar in Leiha.

2. Die sieben freien Künste[3]), ein Gegenstand, bei dem alle Quellen und weisen Männer versagen, tauchen zuerst im 12. Jh. und zwar bei Herrad auf. Hier sehen wir in einem Kreis die Philosophia, aus deren Krone Ethica, Physica und Logica wachsen, zwischen Socrates und Plato am Schreibepult, ringsum im Siebenpass die sieben freien Künste mit Attributen. So auch eine von Wormstall mitgeteilte Bronzeschale 12. Jh. mit sechs Künsten, die durch Vögel (Gallina-Grammatik, Pica (Elster) Arithmetik, Adler — Geometrie, Philomelis — Musik, Merula-Amsel-Rhetorik, Monerus (?) — Dialektik) bezeichnet sind[4]). Von klassischer Schön-

[1]) SCHMIEDER, zur Symbolik im 14. Jh., Anz. G. M. 1868, Sp. 326f., die Hs. im Stift Lambach.

[2]) Drei Handschriften in Göttweih hgb. von J. V. HÄUFLFR, Arch f. Kunde österr. Geschqu. V. 583—606.

[3]) D'ANCONA, arti liberali nel medio evo e nel rinasc. L'Arte V. 137ff.

[4]) A. WORMSTALL, eine rom. Bronzeschüssel aus Westfalen, Zs. chr. K. 1897, 239f. — SCHWEDELER-MEYER, die Darst. der Tugenden u. Laster auf einem gravierten Bronzeb. d. 12. Jh., Strassb. 1896.

heit sind die Standfiguren in der Vorhalle des Freiburger Münsters (Fig. 492), wo auch versucht ist, durch Mienen- und Gebärdenspiel die Frauen zu charakterisieren: Grammatik ist im Begriff einen halbentblössten Schüler mit der Rute zu streichen, während ein anderer mit unendlich komischer Angst im Donat studiert. Dialektik zählt mit der Rechten die Syllogismen vor der erhobenen Linken auf, Rhetorik, „die einträglichste der Künste", hat einen Haufen Gold vor sich, Geometrie trägt Winkelmass und Zirkel, Musik schlägt mit dem Hammer ein Glöckchen an. Die Malerei trägt jetzt eine Palette, ursprünglich wohl Arithmetik mit Scheibe. Statt der Astronomie ist eine Frau mit Krug eingeführt, herkömmlich als Medizin gedeutet. Auf Wandgemälden zu Runkelstein: Dialektik hat zwei Schlangen an der Brust, Grammatik prügelt den Schüler, Musik spielt Harfe, Geometrie mit Winkelmass, Rhetorik schreibt auf einer Rolle, Philosophia mit grosser Scheibe (Macrocosmus), Astronomie mit Astrolabium. — Die Renaissance nahm den willkommenen Gegenstand wieder auf, um ihre Neigung für liebliche, schönbewegte Frauen zu betätigen. So an der Altarrückwand des Naumburger Ostchors von 1567 (Dialektik mit Szepter und Schriftrolle, Grammatik mit Schlüssel, Musik mit Laute, Geometrie mit Zirkel, Rhetorik mit Buch und Florett (!), Arithmetik mit Scheibe und Rechentafel, Astronomie mit Astrolabium, zuletzt Melancholia träumerisch an eine Säule gelehnt. Bei den fein empfundenen „Künsten" der Trierer Domkanzel fehlen Namen und meist auch die üblichen Attribute, dagegen ist teilweise wieder auf die Tiersymbolik zurückgegriffen: (Grammatik) mit Tafel ANNO DOMINI 1570, Dialektik deklamierend (wie Freiburg), (Poesie?) hält eine Rose an die Nase, ein Hund zu ihren Füssen, Rhetorik mit drei Radieschen und Pinienzapfen, einen Affen zu den Füssen, Musik spielt auf der Guitarre, ein Reh zu den Füssen, Geometrie schaut in den Spiegel mit Adler, Arithmetik mit Schrifttafel: HANS RVPRICH HOFFMA BILTH. 1572.



Fig. 492. Grammatik, Dialektik und Rhetorik. Münster zu Freiburg.

3. Die Kirche (und Synagoge).

P. Weber, Geistl. Schausp. u. kirchl. Kunst in ihrem Verh. erläutert an einer Ikonogr. der Kirche u. Synagoge, Stuttg. 1894.

Voraus ist verschiedener Versuche zu gedenken, die Kirche darzustellen, die indes ohne durchschlagende Wirkung blieben. Die Frau, welche Hühnern Futter streut, in der Bibel Karls d. Kahlen und auf den Augsburger Domtüren; ein Weib, welches die bischöfliche Mitra trägt und an den offenen Brüsten einen Bischof und einen Laien säugt in einem Engelberger Frowinkodex (48, 103b), als Gebäude nach byzantinischem Vorbild bei Herrad: In der Mitte unter einer Kuppel sitzt die Kirche mit Krone auf dem Thron, links und rechts *apostoli et ceteri praelati*, darunter die

adulescentuli zwischen Laien und Büssern. Auf dem Dach kämpfen Engel und Teufel. Auch der Lebensbrunnen (im Godescalc- und Soissons-Evangeliar), sowie die Anbetung des Lammes von v. Eyck sind als Bilder der Kirche gemeint. In der barocken Kunst taucht wieder das Weib im päpstlichen Ornat auf, von stattlicher Kirchenversammlung umgeben.

Beherrschend für das Ma. wurde indes die streitbare Kirche, zuerst im Drogosakramentar mit Fahne und das Blut auffangend, dann unter dem Einfluss des kirchlichen Spiels immer herrlicher erhoben, wie ihre Gegnerin, die Synagoge, immer tiefer sank (s. o. S. 518). Wir sehen sie als stolze Jungfrau mit Krone, Kreuzfahne und Kelch, bei Herrad, über dem Südportal des Wormser Doms auf dem Tetramorph reitend. Die Synagoge dagegen steht ihr gegenüber, innerlich vernichtet, die Augen verbunden, den Kopf gesenkt, die Krone vom Haupte gestossen, in verächtlicher Judentracht, die zerbrochene Fahne, den Beutel der Habgier, die Gesetzestafeln oder einen Bockskopf in der Hand, auch beritten auf einem lahmen Esel (s. o. S. 520). Die vollendete Verkörperung haben beide Gestalten am Südportal des Strassburger Münsters gefunden (Fig. 493). Wie beide Weiber als Führerinnen der streitenden Parteien im Prophetenspiel oftmals den Rahmen des Portalschmuckes bilden, die Propheten und Apostel wie in Bamberg, die klugen und thörichten Jungfrauen anführen wie in Erfurt, wie beide in die Kreuzigungs- und Weltgerichtsbilder eintreten, Ekklesia auch in Geburts-, Abendmahls- und Grablegungsszenen, das hat Weber eingehend erläutert. Mit der Reformation sinkt das Gefallen an diesen packenden Personifikationen und Mitte des 16. Jh. sind sie von der Kunst aufgegeben. Die neue Zeit hatte Gegensätze durchzukämpfen, die ihr schlimmer scheinen mochten als der von Kirche und Judentum.





Fig. 493. Kirche und Synagoge. Münster zu Strassburg.

3. Das menschliche Leben.

W. Wackernagel, die Lebensalter 1862. Didron. Ann. arch. I. 422.

Wer nur von fern die Geistesrichtung des Ma. kennt, wird begreifen, dass reinmenschliche Zustände und Entwicklungen nicht in den Mittelpunkt des Denkens

und der Kunst gehören konnten und wir haben es hier nur mit ganz sporadischen Äusserungen zu tun, mit Ansätzen, die einen frischen Sinn, treffende Lebensweisheit und Beobachtungsgabe, oft auch Witz und Humor bekunden, aber nicht zu allgemeiner Gültigkeit durchdrangen. So haben wir das Bauernleben in den Kalenderbildern kennen gelernt. Es wird durch die Kleinmeister, namentlich B. Behaim, im Sinn derber Lebensfreude ergänzt. Eine Hochzeit spielt auf einem Fries der Kathedrale in Metz, kämpfende Ritter begegneten uns mehrfach; auch sonst finden sich Vertreter der Stände und Beschäftigungen im Skulpturenschatz, mehrfach ein eierdreschender Mann, Liebespaare, Musikanten, Goliarden und Narren. Unerschöpflich für derartige Genrebilder sind die Drôlerien der Bilderhandschriften; aber eine klare Szenenfolge wird man selten finden.

1. Die Lebensalter. Die zehn männlichen Lebensalter sind in primitiven Holzschnitten (der eine von 1464 in München Passavant P. gr. II. 25, der andere von 1482 im Brit. Mus. Schreiber II. 1881) mit Hilfe der Tiersymbolik bezeichnet, nämlich: *Kyz, Kalb, styr, lew, fuchs, wolf, hunt, Kaz, esel, gans.* Das ist auf den Emporenfeldern in Annaberg 1525 dahin weiter ausgeführt, dass die Lebensalter persönlich mit Attributen in den Händen auftreten, auch für das weibliche Geschlecht eine Reihe geschaffen wird, die Tierbilder aber auf Wappenschilde ersetzt sind.

a) Der Mann			b) Das Weib	
Alter	Attribut	Wappen	Attribut	Wappen
10 Jahre	Trompete	Kalb	Puppe	Wachtel
20 „	Vogel	Bock	Kranz	Taube
30 „	Trinkbecher	Stier	Spiegel	Elster
40 „	Partisane	Löwe	Schlüsselbund	Pfau
50 „	Stab	Fuchs	Rosenkranz	Hennne
60 „	Beutel	Wolf	Schüssel u. Kanne	Gans
70 „	Rosenkranz	Hund	Spinnrocken	Geier
80 „	Stock und Flasche	Katze	Stock	Eule
90 „	Klappstuhl	Esel	Klappstuhl	Fledermaus
100 „	Totenbahre	Tod	Totenbahre	Tod

2. Das Glücksrad.

W. Wackernagel, Glücksrad u. Glückskugel, Haupts Zs. VI. 134—149. — Heider, das Glücksrad u. dessen Anwendung in der chr. Kunst, Mitt. K. K. C. C. IV. 113—124. — Weinhold, Glücksrad u. Lebensrad, M. A. B. 1892. — Schlosser, Quellenbuch 331.

Bei Herrad wird die Wandelbarkeit des menschlichen Glücks durch eine Fortuna dargestellt, welche die Könige auf dem Rade auf- und abwärts wälzt. Die Idee ist französischer Herkunft und wird in Frankreich häufiger mit Radfenstern derart vereinigt, dass in einem äusseren Kreise die Figuren, welche die verschiedenen Lebensalter darstellen, aufzusteigen und abzustürzen scheinen; so an der Westfassade des Münsters zu Basel mit 10 Figuren (s. Fig. 73), am Dom zu Trient mit 12 Figuren, nach Ingolds „güldnem Spiel" (Augsb. 1472) mit vier Königen und Beischriften: 1. *ich will reichsen* (*regnabo*), 2. (*ein Kung sicet in seiner maiestat*) *ich reichsen* (*regno*), 3. *ich han gereichsnet* (*regnari*), 4. *ich bin on reich* (*sum sine regno*). — In christlichen Varianten nimmt Christus die Mitte ein (deus in rota), herum die Propheten und Evangelisten.

3. Der Welt Lohn[1]) ist eine poetische Erfindung Konrads v. Würzburg, der in dem gleichnamigen Gedichte „Frau Welt“ schildert, die sich ihrem treuen Ritter als Lohn darbietet, von vorn ein minnigliches Weib; aber ihr Rücken ist:

bestecket und behangen
mit ungefüegen slangen
mit Kroten unde nateren
ir Lîp was voller blateren.

So erscheint sie, die Krone auf dem wallenden Haar, am Südportal des Wormser Doms, wo sie ihrem Ritter einen Schild darreicht, und an St. Sebald in Nürnberg. Dagegen bei drei etwas älteren Denkmälern ist es ein freundlich lächelnder Verführer in der Zeittracht: In der Vorhalle des Freiburger Münsters reicht er seinem Widerspiel, der Voluptas, einem nackten Mädchen mit Bocksfell, eine Blume; in Strassburg (Südportal der Westfront) einer der törigen Jungfrauen, welche schon ihr Gewand losnestelt, den Apfel der Verführung (Fig. 494); eine flaue Wiederholung an der Westfassade in Basel.

Fig. 494. Der Welt Lohn. Münster zu Strassburg.

4. Der fromme und zerstreute Beter. In der Miniatur eines Engelberger Cod. 62 knien unter dem Kreuz ein Waldbruder und ein Edelmann. Weisse Striche aus dem Mund des ersteren gehen auf die Wundmale, beim anderen auf reichbesetzte Tafel, auf einen Knecht mit gesatteltem Pferd, auf einen Küfer, der ein Weinfass in den Keller schrotet, auf einen Bauern, der einen Dezemsack bringend die Palasttreppe hinaufsteigt. Der Gegenstand ist mutatis mutandis im Anfang des 16. Jh. mehrfach auch so dargestellt, dass der Zerstreute eine Menge Herzen hat, die durch Fäden mit Feld, Scheune, Herden, Obst, Palast,

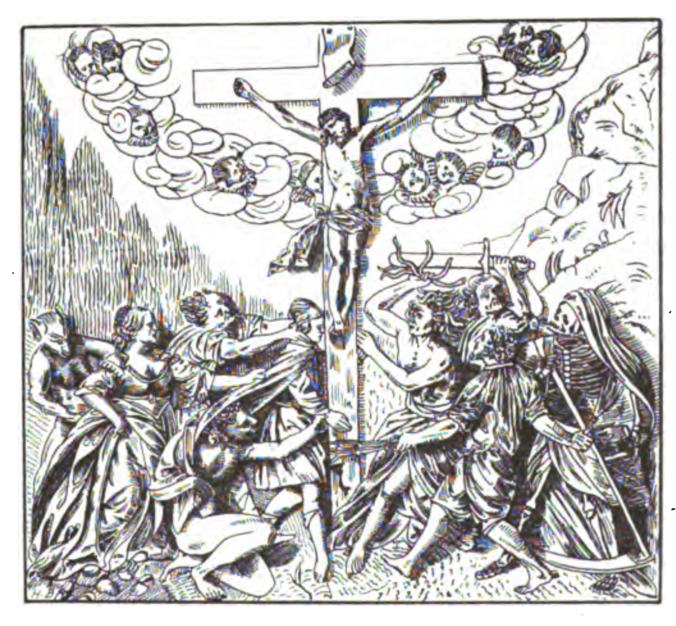


Fig. 495. Der reuige Sünder. Elfenbein in Venne.

[1]) K. Schäfer, Frau Welt, eine Allegorie des Ma. in Schauinsland XVII. 58—63.

Geld, Keller etc. verbunden sind; z. B. auf einem gemalten Teppich im Alt. Mus. zu Bamberg.

Die noch zu mangelhaft gesammelten und veröffentlichten Monumente der Barocke haben diese Art Allegoristik sehr reichlich ausgebaut. So findet sich an der gemalten Decke der Prämonstratenserkirche in Schweinspoint b. Baireuth das Leben des Menschen geschildert, das sich zuletzt in Rauch auflöst; in St. Anna zu Augsburg der Glaube, ein alter kräftiger Mann, der im Viergespann gen Himmel fährt, während unter ihm ein ziemlich wirres Durcheinander von Toten, Fliehenden und Kindern erscheint. Eine verwandte Idee ist in der „entschleierten Wahrheit" verkörpert, welche vom Genius der Zeit gen Himmel gehoben wird, während Neid und Verleumdung ohnmächtig zurücksinken. Besonders fruchtbar war die Barocke in Allegoresen von Seelenzuständen. So findet sich in der Kapelle auf dem Friedenstein der Mensch im Stand der Unschuld, des Falles, der Erlösung und des ewigen Lebens. Auf einem Elfenbein in Venne (Fig. 495) sind die verschiedensten Gefühle personifiziert und in eine dramatische Aktion verwickelt: die Unschuld und Reue führen den jugendlichen Sünder zum Kreuz, die böse Lust, angetrieben vom Teufel, sucht ihn zurückzulocken. Von der anderen Seite fallen Verzweiflung (mit Schlangen), Strafe (mit Ruten) und Tod über ihn her, allein vom Glauben abgewehrt.

Die Ars moriendi[1]). In einer um 1400—1420 entstandenen Schrift werden fünf Versuchungen des Teufels (*de fide, de desperatione, de impatientia, de vana gloria, de avaritia*) gegen einen Kranken auf dem Sterbebett zusammengestellt, denen ebensoviele bonae inspiriationes eines Engels gegenüberstehen (Coll. Weig. II. 233). Diese Ars bene moriendi wurde ein beliebtes Volksbuch, wobei die Versuchungen und Tröstungen entweder nacheinander oder vereint über und unter dem Bett des Sterbenden erscheinen, zugleich verbunden mit Beispielen aus dem Leben der Heiligen, mit entsprechenden Strafen, himmlischen Erscheinungen und Gerichtsszenen. Kranach hat Sterbeszenen dieses Sinnes öfter gemalt (z. B. Mus. Leipzig), wo sich der Priester und Arzt, der Notar, die Witwe, der Leichenbesteller und lachende Erben um das Lager drängen, darüber Teufel und Engel und das himmlische Heer. Der schmerzliche Abschied von allen irdischen Gütern ist auf dem Epitaph J. Heinrichmanns in Zusmannshausen geschildert: Der Sterbende kniet vor einem Kruzifix: SPES MEA CHRISTVS und wird begraben: ET SEPVLCHRA EOR' DOMVS ILLOR'. Sein Sohn hat den Schlüssel zu einem Palast: EPISCOPATVM EIVS ACCIPIET ALTER. Diener tragen Schätze und Kleider durch die Tür fort: RELINQVET ALIENIS DIVITIAS SVAS.

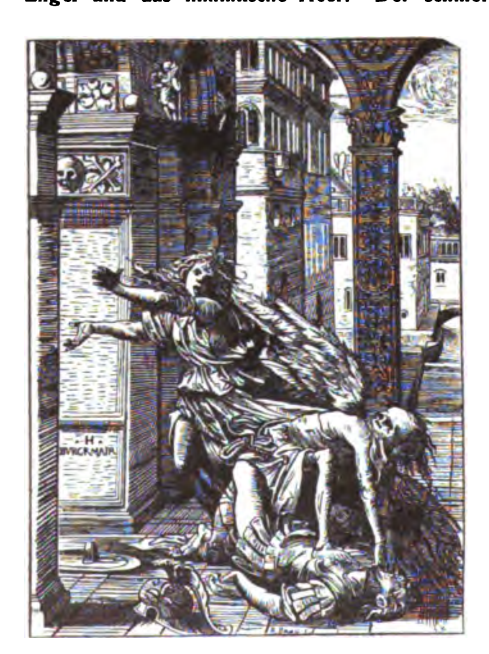


Fig. 496. Der Tod als Würger. Holzsch. v. Burgkmair.

4. Tod und Totentanz.

J. E. Wessely, die Gestalten des Todes u. des Teufels in der darst. Kunst, Lpz. 1876. — Th. v. Frimmel, Beiträge zu einer Ikonogr. des Todes, Wien 1891. (S. A. aus Mitt. K. K. C. C. NF. XIII—XVII).

1. Im Uotaevangeliar ist der Tod männlich in Bauerntracht mit verbundenem Gesicht, zerbrochener Lanze und Sichel dargestellt. Im späteren Ma. tritt dafür ein zusammengeschrumpfter geschlechtsloser, manchmal jedoch weiblicher Leichnam mit Totenschädel ein, dessen Bauchhöhle oft aufgeschlitzt ist. Seit dem 17. Jh.

[1]) H. Thode, das Blockbuch ars moriendi, Rep. f. Kw. XXII. 364 u. Lehrs ebd. 458.

stellt man das volle, hautlose Gerippe mit Sense und Stundenglas dar, bis mit dem Neuaufleben der Antike der Jüngling mit der umgekehrten Fackel die ältere, unkünstlerische Vorstellung vollkommen verdrängte. Die grossen Meister der beginnenden Renaissance haben einige originelle Allegorien geschaffen, offenbar durch die Totentänze angeregt: der Tod erscheint als Narr bei H. S. Beham, als Ritter oder Kärrner bei Hans Holbein, als König auf elendem Klepper bei Dürer (Kohlezeichnung von 1505), als Würger eines Soldaten, dessen Geliebte flieht, bei Burgkmair (Fig. 496), im Todeskuss eine schöne nackte Frau von hinten fassend bei Hans Baldung. Er belauscht das Liebespaar hinter einem Baum auf Dürers Spaziergang und die Landsknechte mit der Dirne auf dem Holzschnitt von Urs Graf.

2. **Die Begegnung der drei Toten und Lebenden.** A. R. v. PERGER, über die Legende von den drei Toten etc., Mitt. A. V. Wien XV. 133.

Walter v. Mapes erzählte die Legende, dass drei Könige auf die Jagd reitend drei Tote antrafen, die ihnen mit den Worten *„Quod estis fuimus, quod sumus, eritis"* entgegentraten. Diese Begegnung ist in Versen, Miniaturen und Holzschnitten (z. B. um 1475 im Kupferstichkab. Berl., im Strassburger hort. animae v. 1501), aber auch in Stickerei auf einem Pluviale in Osnabrück, als Skulptur am Portal zu Brieg bei Metz und auf Wandgemälden, vormals in der Turmhalle zu Badenweiler, in St. Ségolène und in den Trümmern des Clairveauxklosters in Metz dargestellt; hier sind es beide Male drei Jünglinge zu Fuss, die den Toten begegnen. Vergl. das weltbekannte Fresko im Camposanto zu Pisa.

3. Der Totentanz (*danse macabre*).

A. GOETTE, Holbeins Totentanz u. s. Vorbilder, Strassb. 1897. — TH. PRÜFER, der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin etc., Berl. 1883, wo auch eine Übersicht aller bis dahin bekannten Denkmäler u. die sehr umfängliche Literatur. Dazu B. STEHLE, der Totentanz v. Kienzheim im Ob. Elsass, Strassb. 1899. — W. L. SCHREIBER, der Totentanz, Blockbuch von etwa 1465. Lpz. 1901. — SCHRÖDER, der Erfurter Todtentanz, Mitt. V. f. G. u. A., Erfurt XXIII. 1. — DÜRRWÄCHTER, der Füssener Totentanz. Arch. Schwab. Neuburg 1899.

Das französische Spiel, die Quelle des Totentanzes (s. o. S. 431), hatte folgende Personage: 1. den ersten Prediger, 2. den Musiker, 3. den Tanz der 30 Stände vom Papst bis zum Eremiten im Kettenreigen und Wechsel von Geistlichen und Laien (keine Frauen), vom Tod angeführt, 4. eine Gruppe ungenannter Stände, 5. den zweiten Prediger. Dieses Schema befolgen im allgemeinen die niederdeutschen Totentanzbilder, nur dass der Tod vervielfältigt zwischen je zwei Lebende tritt, so in der Marienkirche zu Berlin Mitte 15. Jh. (Fig. 497), wo zuerst die Reihe der Geistlichen vom Küster bis zum Papst aufsteigend, dann durch einen Kruzifixus

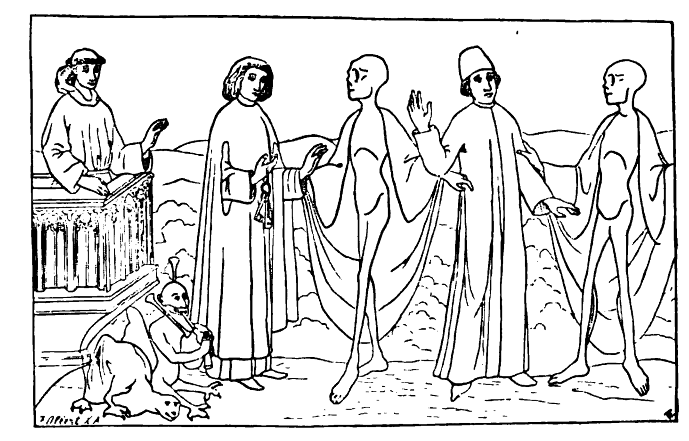


Fig. 497. Totentanz in St. Marien zu Berlin.

unterbrochen der Laien vom Kaiser und der Kaiserin abwärts bis zum Narren und Kinde in sehr gemessener Bewegung erscheint, und in der Totenkapelle an St. Marien in Lübeck 1463, wo die Stände gemischt sind (Papst, Kaiser, Kaiserin, Kardinal, König, Bischof, Herzog, Abt, Ritter, Karthäuser, Bürgermeister, Domher, Edelmann, Arzt, Wucherer, Kapellan, Küster, Kaufmann, Klausner, Bauer, Jüngling, Mädchen, Kind) und noch 1534 das Sandsteinrelief im Schloss zu Dresden, mit 25 Personen, der Tod nur am Anfang und in der Mitte aufspielend, am Schluss mit der Sense. Die oberdeutschen Tänze lösen die Reihen dagegen in einzelne Paare auf und fügen am Anfang das Beinhaus ein, vor welchem einige Tote auf Schalmeien blasen, so 1439 an der Kirchhofsmauer des Predigerklosters in Basel mit 38 Paaren, zuletzt Adam und Eva beim Sündenfall, und um weniges älter in Klingenthal[1]). Diese Zerlegung war insofern folgenreich, als nunmehr die Beziehungen des Todes zu seinen Opfern in Haltung, Bewegung und Beigabe bezeichnender Symbole ganz eingehend ausgebildet wurden. Dabei verliert sich freilich mehr und mehr der Gedanke des Tanzes. Es wird mehr die Begegnung, das unerwartete, heimliche Einbrechen des Todes betont, der mit einer grotesken Ironie seine Opfer behandelt: dem Papst kommt er mit einer Harfe entgegen, den Kaiser holt er mit einer Trompete, die Kaiserin mit der Laute, den König mit Pfeifen, den Bischof mit der Orgel, den Herzog mit Zinken, den Grafen mit Jagdhorn, den Abt mit Trinkhorn, den Edelmann mit Trommeln, den Pfarrer mit der Schelle, den Arzt mit Pritsche, den Mönch mit Zeitglöcklein, den Schultheiss mit der Leier, den Ratsherrn mit der Klingel, die Bürgerin mit dem Hackbrett, den Wucherer mit dem Dudelsack, den Jüngling mit der Schalmei, die Jungfrau mit der Geige ein. Vor dem Arzte setzt er sich die Gelehrtenbrille auf, vor dem Waldbruder trägt er ein Kruzifix, vor dem Wucherer einen Geldsack, vor dem Bauern Karst und Logele, vor dem Kinde eine Windmühle, vor der Kaiserin hat er sich einen Kranz aus roten Nelken ins Haar geflochten und eine lange seidene Binde um Arme und Beine gewunden (Kienzheim). In der Dominikanerkirche in Strassburg 1450 waren es grössere Gruppen, der Papst, der Kaiser mit Gefolge etc. Den Höhepunkt grotesker Satire bezeichnen die Fresken Nic. Manuels an der Gartenmauer des Dominikanerklosters in Bern 1514. Der Tod, eine in Fetzen gehende Mumie, verfährt höchst gewaltsam, höhnt selbst Christus am Kreuz und schont zuletzt den Maler nicht. Im 17. und 18. Jh. finden wir die Paare öfter auf einzelne Tafeln gemalt, zu Luzern im Jesuitenkloster und auf der Mühlenbrücke, zuletzt Ende 18. Jh. im evangelischen Waisenhaus in Erfurt mit 56 Gruppen durch lokale und zeitgemässe Motive erweitert. Dieser wie sehr viele andere Totentänze ist untergegangen. Mit wenig Ausnahmen sind die Gruppen von Versen begleitet, Umdichtungen des französischen Spiels oder individuelle Zwiegespräche zwischen Tod und Mensch.

Die graphischen Denkmäler sind ebenfalls sehr zahlreich, vier Blockbücher in München, zwei in Heidelberg, eins in Berlin 1448, ein Typendruck, „der Dotentanz mit Figuren" Ende 15. Jh., andere Strassb. 1485, Lübeck 1489; dann Reproduktionen der gemalten Tänze, des Basler vom Monogrammisten C. S., dann 1621 u. ö., 1649—95 durch Matth. Merian. Unter ihnen be-

[1]) Die Jahrzahl beim Grafen lautete nicht 1312, sondern 1512, bei Gelegenheit einer Übermalung angebracht.

haupten die zierlichen Holzschnitte nach Hans Holbein mit Recht die erste Stelle, die Dolchscheide, das Alphabet von 1523 und der Totentanz um 1525, der 1538 bei den Brüdern Trechsel in Lyon erschien [1]). Auch hier ist das Motiv des Tanzes meist aufgegeben. Der Tod mischt sich oft unerkannt in das Leben, ahmt die menschlichen Gebärden und Geschäfte nach; den Gewaltigen begegnet er gewaltig, den Zarten zart. Die Stimmung der Reformation und des Bauernkrieges schlägt manchmal durch. Dem Papst naht er, während er dem knienden Kaiser die Krone aufsetzt, dem Kaiser, während er einem Armen Recht spricht, dem Könige schenkt er beim Mahle ein, dem Kardinal, der einem Bauern einen Ablassbrief erteilt, greift er nach dem roten Hut, die Kaiserin führt er auf dem Kirchgang plötzlich vor das Grab, die schreiende Königin fasst er beim Tanz vor der Halle als Narr verkleidet, dem Bischof naht er, während Schafe und Unterhirten fliehen, den Herzog trifft er beim Handel mit einer Witwe, den Abt, der mit dem Brevier nach ihm schlägt, schleppt er an der Kutte, die Äbtissin am Halstuch aus dem Kloster. Mit dem Edelmann kämpft er vor der Bahre, den Domherrn trifft er beim Kirchgang, dem Richter entzieht er ganz leise seinen Stab, mischt sich in das Geschäft des Fürsprechs. Vor dem harten Ratsherrn liegt er auf dem Boden, den Prädikanten holt er von der Kanzel, dem Pfarrer trägt er auf einem Versehgang Laterne und Glöckchen voraus, den Mönch fasst er auf dem Bettelgang mit Sammelbüchse und Quersack. Der betenden Nonne, deren Liebhaber auf dem Bett sitzend die Laute spielt, putzt er als Kupplerin die Kerze. Dem Altweib spielt er auf dem Hackbrett voraus, während ein zweiter sie ins Genick schlägt, dem Arzt führt er einen Patienten zu, dem Astronomen hält er den Totenkopf vor, dem Sychmann stiehlt er das Geld, den Kaufmann schleppt er an Mantel und Haaren fort, dem Schiffmann bricht er im Sturm den Mast. Den Ritter mit Schwert durchrennt er mit der Lanze, dem fliehenden Grafen wirft er als Karsthans den Schild nach, den Altmann geleitet er auf dem Hackbrett spielend wie ein guter Freund ins Grab. Der putzsüchtigen Gräfin legt er galant ein Schlangenhalsband um. Der tanzenden Edelfrau zieht er mit der Trommel voraus, die Herzogin zieht er aus dem Schlummer vom Bett (Fig. 498). Den Krämer treibt er zur Eile nach der fernen Herberge an, dem müden Ackersmann hilft er das Viergespann treiben. Mit dem Kriegsmann kämpft er auf dem Schlachtfeld, von den Spielern wehrt er den Teufel ab, den Säufern giesst er Wein in den Schlund, mit dem Narren tanzt er auf dem Dudelsack blasend, den Räuber fasst er beim Überfall eines Marktweibes. Sorgsam führt er den Blinden, den Kärrner trifft er in der höchsten Not bei einem zerbrochenen Rade. Nur beim siechen Bettler auf dem Stroh lässt er sich nicht blicken. Dies ist der unvergleichlich geistvoll entworfene Cyklus, in dem die Arbeit eines Jahrhunderts den künstlerischen Abschluss fand. Voraus gehen fünf Blätter, die Schöpfung Evas, der Sündenfall, die Austreibung, wobei der Tod auf der Guitarre vorausspielt, der Tod hilft Adam beim Baumfällen, das musizierende „Gebein aller Menschen" vor dem Beinhaus, den Schluss macht das jüngste Gericht.



Fig. 498. Der Tod und die Herzogin. Aus dem Totentanz von Holbein.

IX. Antike und deutsche Stoffe.

A. Springer, das Nachleben der Antike im Ma. (Bilder aus d. n. Kgsch. I. 1—40). — Friedländer, das Nachleben etc., deutsche Rundschau 1897, 210. — A. L. Meissner, bildl. Darst. der

[1]) In Wandgemälden wiederholt zu Konstanz (Predigerkloster), Füssen in Chur (bischöfl. Palast 1543), in Kupferstich von Mechel in Basel 1780; neue Ausgaben von Lippmann, Berl. 1879 und Hirth, München 1884, Goette, Strassb. 1897; des Alphabets von Blondel, Göttg. 1849, Tross, Par. 1856, Böhlau, Weimar 1902.

Alexandersage, Arch. f. neu. Sprachen LXVIII. 177—90. — ZAPPERT, Virgils Fortleben im Ma. in SAW 1851. — COMPARETTI, Virgilio nel medio evo, deutsch v. Ditschke, Lpz. 1875. — KÜSTHARDT, die neun guten Helden, Zs. Harzv. 1889, 359.

1. Ausser den bei mehreren Gelegenheiten genannten Personifikationen, Symbolen, Typen, hat das Ma. nur sehr wenige antike Stoffe aufgenommen und auch diese sind nur ganz sporadisch in der Kirche dargestellt worden. Äusserst merkwürdig ist die Kopie eines antiken Kunstwerkes, des Dornausziehers, auf dem Bronzegrab eines Magdeburger Erzbischofs aus dem 11. Jh. Dem Alexanderroman ist die fabelhafte Greifenfahrt entnommen. „Der König kommt auf dem Zuge nach Babylon in ein wildes Land, wo es viele Greife gibt. Diese seltsamen Tiere reden dem Eroberer ein, sich von ihnen in den Himmel tragen zu lassen. Es wird ein feuer- und wasserdichter Wagen gebaut und die Greife eingespannt, welche der König mit einem Stück Wildpret, das er ihnen am Speer voraushält, durch die Regen- und Schneeregion, durch die vier Winde und die äusserste Hitze lenkt. Als das Kupfer in seinem Wagen zu schmelzen beginnt, führt er sie ebenso glücklich wieder zur Erde.“ Diese Fahrt findet sich an Kapitälen im Münster zu Freiburg und im Chorumgang zu Basel und am Tor in Remagen (s. Fig. 479). Die Erzählung von Pyramus und Thisbe findet sich in sieben Szenen auf einer Bronzeschüssel 13. Jh. im bischöfl. Mus. zu Münster und ebenfalls auf einem Kapitäl in Basel in vier Szenen und zwar deutlich als Bild des Selbstopfers Jesu. Ferner ist noch nachgewiesen die Caritas Romana, Pero, die ihrem im Gefängnis schmachtenden Vater ihre Brust reicht, auf einem rheinischen Elfenbein 11. Jh. und an einer Miserikordie im Dom zu Magdeburg, die Hochzeit Merkurs mit der Philosophie auf einem Teppich in Quedlinburg. Dagegen die neun starken Helden[1]) (Hektor, Alexander, Cäsar, Josua, David, Judas Makk., Chlodwig (oder Artus), Karl der Gr., Gottfried von Bouillon) sind nur der profanen Kunst geläufig, wie auch Aristoteles[2]) von der Minne geritten, Virgil am Korb hängend, die Verleumdung des Apelles[3]) u. a. m. nur in den ma. Gedichten und in ma. Teppichen, sowie in Stichen und Gemäldern der Renaissance figurieren.

2. PIPER, Mythologie I. 48—63. — FLORENCOURT, der gesteinigte Venustorso zu St. Matthias b. Trier, B. Jb. XIII. 128—140, chr. Kbl. 1867, 33, 1868, 94. — E. HAUPT, Heidnisches u. Fratzenhaftes in Nordelbischen Kirchen, Zs. chr. K. X. 209. — SOLGER, die sog. Domkröten zu Bamb., Würzb. 1875. — A. BEZZENBERGER, über einige Steindenkmäler in Ostpreussen, Sitzungsber. d. Prussia Königsb. 1892, 45—50. — WEIGEL, in Arch. f. Anthropol. XXI. 54—58. — DERS., Bildwerke altslawischer Zeit, Braunschw. 1892.

Gegenüber dem Eifer älterer Archäologen, bei jeder Gelegenheit die germanische Mythologie und die gesamte Edda zur Erklärung von irgend rätselhaften Bildern anzurufen, ist eine starke Ernüchterung eingetreten. Indessen liegen doch Denkmäler vor, welche teils wirklich heidnischen Ursprungs sind, teils so apart aus dem bisher behandelten Ornament- und Bilderkreise heraustreten, dass ein Niederschlag altgermanischen oder slavischen Volksglaubens wenigstens zuzugeben ist. In ersterer Beziehung berichtet Walafried in der Vita S. Galli, dass in einer Kapelle

[1]) F. KÜSTHARDT, die neun guten Helden, Zs. Harzv. 1890 u. Dphl. III. 1901, 57.

[2]) A. BORGELD, Aristoteles en Phyllis, Groningen 1902.

[3]) R. FÖRSTER, die Verleumdung des Apelles in der Ren., Jb. kgl. pr. Ks. VIII. 29, 89.

der hl. Aurelia in Bregenz drei eherne vergoldete Bildsäulen der „alten Götter“ eingemauert waren, welche das verrohte Volk wieder anbetete, bis sie Gallus zerschmetterte und in den Bodensee warf. Und bei St. Matthias war eine antike Venus aufgestellt, später auf dem Kirchhof in Ketten gehängt, welche die Wallfahrer mit Steinen zu bewerfen pflegten. Rohe Skulpturen slavischer Götzen, wie sie zahlreicher an alten Kultstätten gefunden sind, waren zu Altenkirchen auf Rügen (Svantevit liegend, d. i. besiegt) und zu Colberg im Giebel der alten Abtei eingemauert (ein Erzguss in halber Figur, ohne Arme mit starken Brüsten und dickem Bauch, der Kopf mit Strahlen umgeben, Berlin, Völkermus.). Rätselhafte, rohe Menschenbildungen treten im Süden Deutschlands an einigen Kapellen im Kreis der Tiersymbolik auf, zu Belsen und Schwärzloch, Illingen und Lonsee, Kuchen und Oberwittighaus, sehr merkwürdige im Mansfeldischen (Fig. 499—504).



In Müllerdorf (Fig. 499) eine Figur, anscheinend weiblich, die Hände vor der Scham, auf einem laufenden Tier, daneben ein Mann, der ein Tier führt und ein anderer, der die Arme in die Hüften stemmt. Grössler denkt an Hel, Baldur und Hödur[1]); in Quenstedt (Fig. 500) steht eine Figur, mit beiden Händen ein Beil schwingend neben einer Halbfigur, welche die Hand an das Haupt legt und daneben noch einmal in derselben Haltung auf dem Kopf eines rücklings liegenden Bären. (Siph beklagt sich bei Thor, der den Steinhammer schwingend heim-



Fig. 499. Figuren in Müllerdorf.





Fig. 500. Figur in Quenstedt.

kehrt, über die Schmach ihrer von Locki abgeschnittenen Haare und Thor nimmt an dem in ein Ungeheuer verwandelten Locki Rache, Grössler); in Siersleben die liegend eingemaueret Figur eines Weibes, welches mit der einen Hand die Brust, mit der anderen die Scham deckt; in Heiligenthal (Fig. 501) seitlich eines Portals ein Mann mit Axt, der sich gegen einen verfolgenden Drachen wehrt, andererseits ein Hund, der einen Löwen am Schwanz hascht; in Oberröblingen (Fig. 502) eine sitzende Figur im Profil, eine

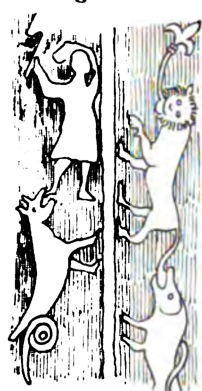


Fig. 501. Figur in Heiligenthal.





Fig. 502. Figur in Oberröblingen.



Fig. 503. Relief in Kirchhasel.

Fig. 504. Relief in Gotha.

[1]) Sie sollen vom Luppberg b. Schochwitz stammen (?), wo nach einer bischöfl. Urkunde noch 1462 das Volk einem Toten, genannt „*guden Lubben*“, die Gebeine toter Tiere zu opfern pflegte.

stehende mit erhobener Hand, ein Pferde- und ein Stierkopf, anscheinend eine Opferszene. Ferner an der Kirche in Kirchhasel (Schw. R.) (Fig. 503) ein Mann im Schurz, um den Kopf eine Art Nimbus mit zwei Knöpfen, in der Rechten einen Hammer, in der Linken einen Stab (ob Tor mit dem Hammer?). An den ominösen „Püstrich" von Sondershausen, einen Bronzeguss nach Art der knienden Füntenträger, über dessen Deutung nach jahrhunderlanger Diskussion keine Einigung erzielt ist, sei nur im Vorbeigehen erinnert. Ein ähnliches Schicksal hat eine Figur mit zwei Kinderköpfen im Arm im Museum zu Gotha gehabt (Fig. 504). Neuerdings hat Haupt zwei Walküren oder Hexen aus Wandmalereien des Domes zu Schleswig bekannt gemacht, die eine auf einem Besen, die andere auf einem Tiger reitend und in ein Horn blasend. Eine kritische Prüfung aller hierher gehörigen Denkmäler wäre erwünscht.

Wie sehr die volkstümliche Erklärungssucht derartige Sachen zu umspinnen pflegt, mögen nur zwei Beispiele lehren. Die „Domkröten" am Bamberger Ostchor gelten in der Sage als Attribute Krodos, die in der Nacht umgewühlt hätten, was am Tage am Dome gebaut wurde. In der Tat sind es Schutzlöwen. Einen ruhelos reitenden Hirten auf einem Hammel mit Bierkrug und Semmelzeil findet man auf einem rohen Stein an der Kirche in Oelsen (Kr. Ziegenrück), der sich bei näherem Zusehen als ein hl. Martin entpuppt.

X. Die Heiligen.

R. Pfleiderer, die Attribute der Heiligen, Ulm 1898. — Detzel, Ikonogr. II. — R. de Fleury, Les saints de la Messe, Par. 1894. — Samson, die Schutzheiligen, Paderb. 1889. — Höpfner, die Hl. der chr. Kunst, Lpz. 1883. — v. Radowitz, Ikonogr. der Hl. 1834 u. ges. Schr. I. 1—281. — (v. Münchhausen), die Attribute der Hl., Hann. 1843. — Husenbeth, Emblems of saints, 2. Aufl., Norwich 1860. — Cahier, charaktéristique des saints, Par. 1867. — Ch. Personailhe, Les saints, Tours 1902. — Heiligen Lexikon, Köln u. Frankf. 1719. — Dass. von Joh. Stadler fortges. v. J. N. Ginal, Augsb. 1858—82. — Hergenröther, Leben d. Hl. Eins. 1899 ff. — Quellen: Jac. de Voragine, Legenda aurea, erste Ausg. als Hist. Lombardica, Nürnb. 1476, dann vita sanctor. Patrum, Nürnb. 1478, ed. Grässe Dresd. et Lips. 1846. — Passionale, Nürnb. 1488, mit 262 Holzschn. von Wohlgemuth. — Petr. de Natalibus, Catalog. sanctor. Lugd. 1514. — L. Surius, Vitae sanctor., Köln 1570. — Acta sanctor., Vened. 1643—1794, Antw. 1680—1701, fortges. seit 1845. — Der Hl. Leben, Augsb. 1480 u. 1513, m. 251 Holzschn. v. H. Schäuffelein, Strassb. 1502 u. ö. — Die österr. Hl. m. 119 Holzschn. v. Burgkmair 1515—1518. — L. Rabus v. Memmingen, der Hl. auserwählten Gotteszeugen etc., Strassb. 1552. — C. A. Bernoulli, die Hl. der Merowinger, Tübingen 1900. Ferner die versch. Ausgaben des Hort. animae (Nürnb. 1516, 1518), Seelentrost, Augsb. 1478, Schatzbehalter, Nürnb. 1491, Salus animae, Nürnb. 1520.

Monographien. Anna, Schaumkell, d. Kultus d. hl. A., Freib. 1893. — Samson, Bilder u. Patronate d. hl. A., Kunstfr. XIX. — Antonius, J. Evelt, die Verehrung d. hl. A. i. Ma., Zschr. Geschichte u. Altert. Westf. 1875. — Hein, d. hl. A., Kempten 1899 — J. Damrich, A. d. Eins., Arch. f. chr. K. 1902. — Barbara, S. Peine, St. B., Lpz. 1893. — Bonifazius, Ebner, B.-Bilder d. 10. u. 11. Jh. Katholik XV. — Caecilia, E. Förster, St. C., Westermanns Monatsh. 1882. — Christoph, Sinemus, die Leg. v. hl. Chr. in d. Plastik u. Malerei 1868. — Braun, Org. f. chr. K. 1858—62. — Eckl, ebd. 1869. Anz. Germ. Mus. 1858. — K. Richter, d. deutsche St. Chr., Berl. 1896. — Coronati, quattuor. Wattenbach, Passio st. 4 c. SAW. X. — Dies. m. archäol. Erl. v. O. Benndorf u. M. Büdinger 1870. — Eligius, A. Ilg, die Bed. der St. El. Leg. f. d. Kunstgesch., Mitt. K.K. C.C. XIX. — Bazing, Bild des hl. E., Ulmer Verein 1875. — Fides, A. Bouillet, Liber miraculor. St. F., Par. 1897. — Florian, Krusch, zur Florians- u. Lupusleg., NADG, 1899. — Genesius, B. v. d. Lage, Studien zur G.-Legende, Berl. Progr. 1898, 99. — Georg, Riehl, St. Mich. u. St. G. i. d. bild. K. 1883. — Gutschmied, k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861. — v. Kretschmar, Mitt. sächs. A. V. 1871. — Fr. Görres, Ritter St. G., Zs. wiss. Theol. 1887. — Hedwig, Tugendreiches Leben, Glatz 1686. — H. Luchs, Bilder d. H'slegende 1861. — Ida, Leifert,

d. hl. Ida 1859, Anz. G. Mus. 1862. 1865. — Katherina, H. KNUST, Gesch. d. Leg. d. hl. K. u. Maria Ägypt., Halle 1890. — Kümmernis, BERGMANN, St. K., Mitt. C. C. I. 132. — LÜTOLF, St. K., Geschichtsfr. Eins. 1863. — Seck. Kschm. 1880. — K. REHORN, d. hl. K., Germania 1887. — J. BÖHME, ein Bildnis, Egerland IV. — REITER, Arch. f. chr. K. 1901. — Legion, thebaische, F. STOLLE, das Martyrium d. th. L., Breslau 1891. — Margaretha, S. FELIX, La vierge M., Par. 1885. — Martin, REINKENS, M. v. Tours 1866. — ECKL, Org. f. chr. K. 1870. — Michael, SAMSON, Bilder d. hl. M., Kunstfr. XVIII. — Nepomuk, BALBINUS, Vita J. N. A. 1725. — ABEL, d. Leg. d. hl. N. 1855. — Notburga, GLOCK, d. hl. N. 1883. — Nothelfer, H. WEBER, d. Verehrung d. 14 N., Kempt. 1886. — UHRIG, die 14 hl. N. Theol. Qs. Tüb. 1888. — Odilia, A. F. MEYER, St. O., Strassb. 1902. — Oswald, ZINGERLE, die Oswaldlegende, Stuttg. 1856. — Ruprecht, WEINECK, Knecht R. u. s. Genossen, Lübben 1898. — Siebenschläfer, J. KOCH, die S.-Legende 1883. — M. HUBER, Beitr. z. Visionslitt., Metten 1904. — Stanislaus, A. SCHULTZ, Mitt. C. C. VII. 292. — Ursula, SCHADE, die Sage d. hl. U. 1854. — KASSEL, St. U. u. i. Gesellsch., Köln 1863. — G. STEIN, die hl. U., Köln 1879. — E. DELPY, die Leg. der hl. U. in der Kölner Malersch., Heidelb. 1902. — KLINKENBERG, Studien B. Jb. 88. — KRAUS, chr. Inschr. I. 143. Verena, E. C. ROCHHOLZ, drei Gaugöttinen als deutsch. Kirchenheilige, Lpz. 1870. — HUBER, d. hl. V. 1878. — STÜCKELBERG, die Verehrung der hl. V., Schweiz. Arch. für Volksk. VI. St. Vitalis, REITER, Diözesanarch. f. Schwaben XXI. 167. — Walpurgis, HAUBER, d. h. W. 1840. — Wilgefortis, G. SCHNÜRER, der Kultus des Volto santo u. der hl. W., Freib. Geschbl. 1902. — Wilhelm, KERKER, W. d. Selige, Abt zu Hirschau 1863.

Die römische Kirche unterscheidet Heilige (sancti), Selige (beati), Bekenner (confessores, Beichtiger) und Märtyrer. Das Fest eines Heiligen wird meist auf den wirklichen oder angenommenen Todestag (dies natalis) verlegt, doch auch auf den Tag der Erhebung seiner Gebeine (elevatio) oder der Übertragung (translatio). In der Kunst treten die Heiligen schon sehr frühzeitig auf, meist nur mit Namensbeischriften, bis Ende 13. Jh. ihnen die Attribute ihres Amtes, ihrer Liebestätigkeit, vor allem ihres Märtyrertodes beigegeben werden. Die Kenntnis der Attribute für die etwa 40 universalen Heiligen ist nicht schwer zu erwerben. Um so schwieriger ist oft die Feststellung unbekannterer und Lokalheiliger, zumal sich einzelne naheliegende Attribute, wie Krone, Schwert, Kette, Kelch, Kreuz, Kirchenmodelle, Palme, Fahne etc., oft wiederholen. Hier sind Standesabzeichen, Tracht, Geschlecht und Alter, vor allem die lokale Tradition, das Patronat von Kirchen und Altären, Martyrologien und Kalendarien heranzuziehen. Überaus häufig ist dann noch das Leben der Heiligen in grösseren Cyklen auf Tafeln, Glasgemälden, Schnitzaltären, Teppichen, dann in Volksbüchern dargestellt. Die anziehende Aufgabe, diesen Teil der Ikonographie systematisch zu bearbeiten, ist noch nicht versucht und auch hier können nur einige der Hauptmonumente genannt werden. Über die göttlichen und biblischen Personen s. o. S. 439—462.

Abkürzungen: B. (Bischof), Erzb. (Erzbischof), Cist. (Cisterzienser), Diak. (Diakonus), Dom. (Dominikaner), Eins. (Einsiedler), Erem. (Eremit), Franz. (Franziskaner), Jfr. (Jungfrau), Karm. (Karmeliter), K. (König), Karth. (Karthäuser), M. (Märtyrer), P. (Patron), T. (Tochter), We. (Witwe).

Abacum u. Audifax, zwei Brüder an einen Pfahl gebunden, mit Hacken gemartert, 3. Jh.

Accursius, Franzisk., Schwert in der Brust, predigte den Mauren in Spanien, M. um 1220.

Achatius, B. v. Melitene unter Decius 250, mit Kirchengefäss, Bäumchen, Ast oder Zweig. Nothelfer. 22. Juni.

— römischer Hauptm. u. M. um 300 am Ararat, liegt mit seiner Schar tot, auch Dornstrauch in der Hand.

Adalbert v. Prag, B. M. 997 von einem heidn. Priester mit Lanze durchbohrt, vom Volke mit Keulen erschlagen, seine Leiche von einem Adler bewacht, Regen erflehend, auch mit sieben Spiessen. 23. Apr., 25. Aug.

Adelgunde, merow. Fürstin 7. Jh. u. Äbtissin, geht auf dem Wasser, der hl. Geist als Taube hält ihren Nonnenschleier. Erscheinung eines Engels. P. gegen Krebs.

Adelheid, Kaiserin, Gem. Otto I., † 999, Almosen, Brote austeilend, mit Schiffchen, auf dem sie aus Gefangenschaft floh. 16. Dez.

Adeloch, B. v. Strassb., † 822, s. Sarkophag in St. Thomas.

Adelphus, B. v. Metz, 3. Jh., s. Grab u. Legende auf Teppichen in Neuweiler. Vita Strassb. 1506.

Adjutor, Bened., † 1131, Nothelfer. Fessel, Kette in den Abgrund werfend, Vögel entdecken sein Grab. 30. Apr.

Adolar, B. v. Erfurt 743—55, M. mit Bonifaz, mit Hund. 21. Apr.

Adrian, röm. Ritter, M. 290, mit Ambos, auf welchem ihm die Glieder abgehauen wurden, auf eine Klippe verschlagen, Löwe verchont ihn, gewöhnl. mit s. Weibe Natalie. 8. Sept.

Aegidius, Einsiedel, Abt v. St. Gilles, † 722, mit Hirschkuh, bei deren Verfolgung ihn Jäger entdeckten, auch mit Reh oder Pfeil. Sein Kult nach Braunschweig, Bremen, Jülich, Osnabrück übertragen. 1. Sept. Nothelfer.

Aemilian, B. v. Trevi, M. unter Diokletian, verlängerte einen beim Kirchenbau zu kurzen Balken, ein Löwe verschonte ihn in der Arena, ein Baum blühte bei s. Tode durchs Schwert. (Deckengem. zu Brauweiler.)

Afra v. Augsb., 4. Jh. 304 an einen Baum gebunden von Feuer umgeben, das sie verschont, auch an Pfahl auf Scheiterhaufen, auch mit Fichtenzapfen als frühere Dirne, deren P. sie ist. 5. Aug.

Agapitus, Diak., M. 273, als Knabe unter Flammen verkehrt hängend, auch m. Löwe. P. v. Kremsmünster. 2. Aug.

Agathe, M. unter Domitian, im Kerker der Brüste mit Zange oder Schere beraubt, ihre Brüste auf der Hand oder Schüssel, auf einem Kohlenbecken (Scheiterhaufen) gemartert, Einhorn haltend. P. der Malteser, Brüste u. gegen Feuer. 5. Feb.

Agathon, Eins., M. 250 mit Krug, den er im Zorn, weil er umgefallen, zerbrach.

Agilolf, B. v. Köln, M. † 770, mit Falken auf der Hand, der auf s. Befehl sang, eine Taube flog beim Tod aus s. Munde. 9. Juli.

Agnes, M. zu Rom, † 304, mit Lamm (Agnus, scil. Dei, mit dem sie sich heimlich verlobt), ihrer Kleider beraubt umhüllt sie ihr Haar, der Scheiterhaufen verschont sie, zuletzt enthauptet, mit Schwert, Dolch, Pfeil, einen blutigen Ring um den Hals. 21—28. Jan.

Agnes v. Böhmen, Äbt. zu Prag, † 1282. 6. März.

— v. Baiern, T. Kaiser Ludwigs, umarmt vor dem Altar eine Monstranz, † 1352. 11. Nov.

Agricolus, B. v. Avignon, † 700, mit Storch als Schlangen- u. Rattenvertilger.

Alban v. Mainz (oder v. England), B. M. 301 oder 406 mit Schwert, den ihm von Hunnen abgeschlagenen Kopf in der Hand. 21. Juni.

Albert v. Agna, Bauer, † 1190, durchmäht mit d. Sense einen Stein, Taube bringt ihm eine Hostie.

— Siculus, Eins., Stifter der Karmeliter, † 1316, mit Lilie, Buch, Lampe.

— v. Siena, Eremit mit Hasen, der sich zu ihm flüchtet.

Albertus Magnus, Dom. B. v. Regensb., mit Buch, † 1280. 16. Okt. Sein Schrein u. s. Kasel in St. Andreas zu Köln.

Albinus, B. v. Anger, † 549. 1. März. Heilt Blinden. P. der Gefangenen u. des Viehes.

Alexander, röm. Krieger, M., trat in Gegenwart d. Kaisers einen Altar um, gekreuzigt, auch mit Schwert u. Banner. 26. Aug.

— Papst, M. um 117, mit Schwert. 3. Mai.

— B. M. unter Decius, verbrannt, mit Köhlerzeichen, weil er das Handwerk aus Demut trieb.

Alexius, Eins. Rom. 400, als Bettler, mit Pilgerstab, lebte jahrelang unter der Treppe seines Vaterhauses, so dargestellt unter dem Sakramentshäuschen in Donauwörth u. am Treppenverschlag in Langensalza. Legende in der Karmeliterk. in Boppard. Er hält eine Rolle (Zettel), seine Lebensbeschreibung, die nur seine verlassene Frau lesen kann, ein Diener schüttet Wasser über ihn. 17. Feb.

Alfons, Redempt., B. b. Neapel, † 1787, m. Rosenkranz, Missionskreuz, Engel trägt ihm Stab u. Inful.

Aloysins Gonzaga S. J., † 1591 bei Pflege von Pestkranken, Rosenkranz u. Lilie, auch Totenkopf in d. Hand.

Altho, schott. Prinz, Gründer von Althomünster, wozu er die Bäume mit der Holzsäge fällt, Vögel tragen sie. Coll. Weig. I. 66 u. 770. 9. Feb.

Amadeus, Cist., B. v. Lausanne 1144—58. Maria reicht ihm einsn Handschuh.

— Herz. v. Savoyen, Almosen austeilend, mit Beutel oder Spruch „diligite pauperes", † 1472.

Amalberga, fränk. Prinzessin, auf einem gekrönten Manne stehend, weil sie die Hand Karl Martells ausschlug; offenes Buch u. Palmzweig in der Hand, neben sich Fische, Brunnen u. Wildgänse, Gründerin von Tamisia i. Flandern, † 772. Legende am Hochaltar in Brandenburg. 10. Juli.

Amarin, Eins. 7. Jh., predigt im Elsass, wird v. B. Praejectus (St. Prix) geheilt, beide P. von St. Amarin. 25. Jan.

Amatus, Abt u. Eins. in Toul 600, Geld ins Wasser werfend, das ihm ein Fisch wiederbrachte. Rabe.

Anastasia, Jfr. M. 304, Brüste u. Zange wie Agathe, Scheiterhaufen, Vase, worin sie die Leichen von Märtyrern einbalsamierte. 25. Dez.

Anastasius, Krieger, 628 mit Axt erschlagen. — Auch Papst A. I. 398—403 Komp. v. Gandersheim. 27. Apr.

Angelus, Karm. M. in Sizilien 1220 am Baum hängend, Lilien u. Rosen fallen aus d. Munde, Engel bringt ihm drei Kronen mit Schwert durchstochen.

Anno, Erzb. v. Köln, † 1075. Sein Schrein in Siegburg. 4. Dez.

Anselm, Erzb. v. Canterbury, Maria mit Kind erscheint ihm; Schiffsmodell, † 1109, 21. Apr.

Ansgar, Erzb. v. Hamburg, von bekehrten Heiden umgeben, Pelz am Bischofsornat, † 865, 3. Feb.

Antoninus, Abt zu Sorrent, † 830, nach s. Willen weder in noch ausser der Stadt, daher in der Mauer beigesetzt, auch m. Fahne.

— Erzb. v. Florenz, Dom., † 1459, mit Wage.

— Eins., Abt (Tönes, St. Thengen), mit T-kreuzstab, daran ein Glöckchen, P. gegen Antoniusfeuer, Rotlauf, daher häufig ein Schwein neben sich. Als Büsser in der Zelle v. Teufelsspuck oder schönem Weib versucht, † 356, 17. Jan. Coll. Weig. I. 112, 151.

— v. Padua, Franz., m. Lilienstengel, trägt das Christuskind im Arme oder auf Buch, das Pferd eines Ungläubigen kniet vor einer vorgehaltenen Hostie, predigt den Fischen, erweckt drei Tote, † 1231. 13. Juni.

Apollinaris, 1. B. v. Ravenna, mit Ähren, weil er Hungersnot abgewendet, mit Keule erschlagen. P. der Genitalien, gegen Stein.

Apollinia, Jfr. M. 250 in Alexandria, wo ihn ein Zahn nach dem andern ausgeschlagen wird, daher Zahn in der Hand oder in grosser Zange. P. gegen Zahnweh [Palme u. Handorgel]. 9. Feb.

Aquila u. Priscilla nach Act. 18, 3. Schustergerät oder Zeltweber, M. mit Schwert.

Arbogast, B. v. Strassb., P. in Muttenz u. Oberwinterthur, wo seine Legende in Wandmalerei, u. Ruffach, † 630. 21. Juli.

Arcadius, M. unt. Dezius m. Kerze, Keule, Licht, Schwert.

Arnulf, B. v. Metz, mit Fisch, der einen Ring im Maul hat, Armen die Füsse waschend, † 640. 18. Juli.

Arsacius, B. v. Mailand, s. Schrein in der Frauenkirche zu München, † 399, 16. Juli, aus Ilmmünster, wo die Legende eines persischen Kriegers A. in vier Holzreliefs.

Attala, Äbt. von St. Stephan in Strassb., wo ihre Leg. auf Teppich, um 700. 3. Dez.

Augusta, fürstl. Jfr., M. 300, mit Stachelrad, auf einem Scheiterhaufen mit Schwert, Zähne werden ihr ausgerissen.

Aurelia Reclusa, 975—1027 in Regensb., wo ihr Grabstein, 14. Jh. in St. Emmeram. 15. Okt.

Aurelius, B. M. bei Cordova, 830 s. Leib nach Hirsau gebracht. 27. Aug.

Aventinus v. Troyes, Abt, zieht einem Bären, der zu ihm in die Zelle kam, einen Dorn aus; Vögel um ihn.

Balbina, Jfr., T. Quirins, fand Petri Kette. 130.

Baldomer (St. Galmier, Galnier), Schlosser, dann Diakon in Lyon, mit Zange, † um 650.

Barbara, Jfr. M. Nikomedien, schloss sich selbst in den Turm, wohin ihr ein Engel das Sakrament brachte, daher mit Hostienkelch (ihre Verehrer sterben nicht ohne Sakrament). Ihr Richter wurde vom Blitz erschlagen, daher die Pallas des Ma. P. der Artillerie, der Bergleute. Bei ihrer Geisselung verwandeln sich Ruten in Pfauenfedern. Leg. am Hochaltar in Breslau, gedruckt zu Magdeb. 1500, Strassb. 1508, Köln 1513, Leipz. 1517 u. ö. Nothelfer, †303. 4. Dez.

Batildis (Bilhildis), K. v. Frankreich, Almosen, Brot, Geld austeilend, Kirchenmodell, Himmelsleiter, die sie sterb. sah, 609. 7. Nov.

Bavo, Herzog mit Falken, wohnt als Einsiedler im hohlen Baum, schlief auf Stein, heilt einen vom Wagen Überfahrenen. P. v. Gent. † 654. 1. Okt.

Beatus, Eins. neben Höhle, Drache an der Seite. P. v. Thun. 9. Mai.

Benedict v. Aniane, Abt, mit Feuer, weil er mehrmals Brände löschte [u. Grube, wohin er floh], † 821.

— v. Nursia, B. oder Abt, entging der Vergiftung, daher mit Giftglas, Becher mit Schlange, legte sich in Dornen, heilte einen zerbrochenen Krug; ein Rabe trug das vergiftete Brot fort. P. gegen Gift, Entzündung, Rose, † 543. 21. März.

Benignus, Missionar, B. v. Dijon, M. 169, mit 12 Hunden eingesperrt, von Lanze durchbohrt, Schlüssel in d. Hand. S. Schrein in Siegburg. 6. Juni.

Benno, B. v. Meissen, Fisch mit Kirchenschlüssel, den er nach der Eroberung Meissens durch Heinrich IV. in die Elbe geworfen. Leg. gedr. 1517 Lpz. † 1106. 16. Juni.

Bernhard v. Clairveaux, Cist. Abt, doctor mellifluus, mit Bienenkorb, Buch mit drei Mitren, gefesseltem Teufel oder Hund. Er habe Maria gebeten: *monstra te esse matrem*, worauf sie ihm ihre Brust reichte. Coll. Weig. II. 352, 488, Köln. Mus. 134. Er trägt die Marterwerkzeuge, häufig seine Vision: der Gekreuzigte sinkt ihm in die Arme (Coll. Weig. I. 32, 142), † 1153. 20. Aug.

Bernhardin v. Siena, Franz., Stifter der Observanten, mit Strahlenstab, darin IHS (Missionarszeichen), † 1444. 20 Mai.

Bernward, B. v. Hildesheim, mit Hammer, Kelch, Bernwardskreuz, P. der Goldschmiede, † 1022. 20. Nov.

Bertold, Abt v. Carsten, mildtätig mit Brot u. Fisch. † 1130. 27. Juli.

— v. Regensb., Franz., erweckt ein infolge seiner Predigt reuig gestorbenes Weib. S. Grabstein am Dom das. † 1272. 14. Dez.

Bertulph, Abt zu Rentey, verwandelt Wasser in Wein, Adler schützt ihn vor Regen, Brot wird in ein Schiffchen verwandelt, um 710.

Bibiana, röm. M., Dolch in der Brust, Palme, Baumzweig in d. Hand. P. gegen Kopfweh u. Epilepsie.

Blandina, Jfr. M. in Lyon, Netz in der Hand od. davon umgeben, Stier, dem sie vorgeworfen wurde, P. der Mägde.

Blasius, B. v. Sebaste; auf s. Befehl brachte der Wolf ein geraubtes Schwein zurück, die dankbare Frau brachte ihm eine Kerze in den dunkeln Kerker, durch zwei gekreuzte Kerzen heilte er ein krankes Kind (Blasiussegen), er wurde mit eisernen Kämmen gemartert, daher mit Hechel, sonst meist mit Horn. Vögel bringen ihm Speise. P. gegen Halsschmerzen, weil er einem Knaben eine Gräte aus dem Hals zog. M. unter Diokletian. 7. Feb. Leg. in Wandmalereien im Dom zu Braunschweig u. in 20 Tafeln in St. Blasien zu Kaufbeuren. Nothelfer.

Bonifatius, Erzb. v. Mainz, mit Buch, vom Schwert durchstossen, Quelle unter s. Stab, Fuchs u. Raben, gefälltem Baum u. Beil. † 755. 5. Juni.

Brandon, irischer Abt 7. Jh., mit Fisch, weil bei einer Fahrt nach d. Paradies die Fische seiner Messe lauschten, oder Kerze, die sich selbst entzündete. 20. Okt.

Briccius, B. v. Tours 400, trägt Kohlen im Gewand zum Beweis seiner Unschuld an der Niederkunft seiner Wäscherin. P. der Genitalien. 13. Nov.

Brixius, P. v. Heiligenblut in Kärnten, mit drei Kornähren, die aus seiner Hand wuchsen, als er im Gletscher eingefroren.

Brigitta, Äbt. v. Kildare, Flammen über dem Haupte, Gänse, Kerze, von der Wachs auf ihren Arm träufelt, Scheuer, die sich auf ihr Gebet füllte. † 523.

Brigatta v. Schweden, Äbt. in ihrer Ordenstracht, schreibend am Pult, ein Kreuz, oder Herz mit Kreuz in der Hand, neben ihr Tasche, Stab u. Pilgerhut von ihrer Wallfahrt nach Compostella. † 1373. 23. Juli.

Bruno, Karth. aus Köln, Stern auf der Brust, Kruzifix oder sprossendes Kreuz tragend, Kugel unter dem Fusse. † 1101. 6. Okt.

Burkhard, B. v. Würzburg, mit Hostie oder Kirchenmodell. † 753. 2. Feb.

Caecilia, Jfr. M. um 220, im Kessel gesotten, mit Schnittwunde im Genick. P. der Musik, mit Orgel, Geige etc. 22. Nov.

Cajetan v. Thiene, Stifter der Theatiner, geflügeltes Herz, Christkind auf den Händen, Lilie. † 1547.

Calixt I., Papst 217—22, mit Mühlstein am Hals in Brunnen gestürzt.

Casimir, poln. Prinz mit Szepter, Krone u. Lilie.

Castor, Priester u. Eins. an der Mosel um 400, rettet ein sinkendes Schiff, auf einem Kreuz beteud. P. v. Koblenz. 13. Feb.

Castulus, unter Diokletian, dessen Palastschliesser er war, heimlicher Christ, lebendig begraben. Leg. am Hochaltar in Moosburg. 26. März.

Ceslaus, Graf von Odrova, Dom. zu Breslau, mit Buch u. Lilie, brennender Kugel, vor Kruzifix betend. † 1242 od. 57. 16. Juli.

Christina, Jfr. M. mit Mühlstein, Messer, Pfeilen, Armbrust, vom Schiff ins Meer gestürzt, Brüste mit Zangen gemartert. † 11 Jahr alt. 278. 24 Juli.

Christoph, ein Riese, trägt das Christkind auf der Schulter durch einen Strom; ein Eremit leuchtet. Oftmals in Riesengrösse innen oder aussen an Kirchen gemalt, so schon im 13. Jh. in Niedermendig u. Bacharach, da der Anblick seines Bildes vor bösem schnellen Tode schützte. Nothelfer. Legende Landsh. 1520. Fliegende Blätter mit Versen, so der älteste datierte Holzschnitt von 1423 mit:

Cristofori faciem die quacunque tueris,
illa nempe die morte mala non morieris.

Clara v. Assisi, Äbt., Stifterin der Carissinnen, mit Monstranz, Kelch, Einhorn im Schoss. P. der Augen, † 1253. 21. Aug

Clemens, Papst 1. Jh., mit Anker, woran gebunden er ins Meer geworfen wurde, Quelle entstand auf s. Gebet. 23. Nov.

Clotilde, Gem. Chodwigs I., Almosen austeilend, mit Kirche. † 545.

Coloman, Pilger, Märt. 1012 in Österreich; s. Leib hing 2 Jahre unverwest am Baum, mit Zange u. Rute, Strick.

Columba, Jfr., M. mit Palme, Bär an der Kette, Leg. 1511 Köln.

Columban, Abt od. B., irischer Missionar Allemanniens, mit Bär, in dessen Höhle er wohnte. † 615. 21. Nov.

Constantius, röm. Krieger, Gefährte des hl. Moritz, mit Fahne u. Schwert.

Corbinian, B. v. Freising, zwingt den Bär, der ihm sein Saumtier gefressen, sein Reisebündel zu tragen. Fresken im Dom zu Freising. † 730. 8. Sept.

Cordula, Jfr., M. eine der 11000, mit Schiff. Prachtschrein im Dom zu Osnabrück.

Coronati, quattuor, vier Brüder, Severus, Severian, Karpophorus u. Viktorius, zusammen mit Kronen im Wasser oder Kessel. M. 304.

Cosmas u. Damian, M., Brüder, Ärzte mit Gläsern u. anderen medizin. Instrumenten. 3. Jh. Leg. Deckengemälde 13. Jh. Münster zu Essen.

Crispinus u. Crispinian, Missionare Galliens, mit Schuhmachergerät oder Haut. P. der Schuster 303. 25. Okt.

Cutubilla, rätselhafte Heilige mit Mäusen.

Cyprian v. Nikomedien, M. mit Bratrost u. Schwert, mit seiner Bekehrerin Justina zusammen im siedenden Kessel. Wandgemälde in Brauweiler 304. 26. Sept.

Cyriacus, Diak., heilt eine besessene Tochter Diokletians, gewöhnlich mit Teufel oder Drachen an der Kette. Nothelfer. 8. Aug.

Cyrillus, B. u. Methodius Mönch, Apostel der Bulgaren 9. Jh., mit zwei Tafeln oder Bild des Weltgerichts. 9. März.

Dagobert, König v. Austrasien, 678 im Wald ermordet, m. Nagel, Krone, Szepter. 23. Dez.

Demetrius, Ritter, M. 306 in Thessalonich, mit Lanze, Pfeilen, fünf Rosen auf dem Schilde. 8. Okt.

Deocarus, Abt in Herrenried, dessen Altar u. Schrein (1811 verkauft) in St. Lorenz zu Nürnberg, jetzt P. v. Eichstädt. 7. Juni.

Deodat, B. v. Nevers, hebt die Hand gegen Gewitterwolke, besessenes Weib. † 729. Wandgemälde in Hunaweier. 19. Juni.

Dionysius, B. v. Paris (St. Denis), M. 3. Jh., trägt sein abgeschlagenes Haupt vor sich. Nothelfer. 9. Okt.

Disibodus, Erem. oder B. in Schottland. P. v. Disibodenberg an d. Nahe. † 674. 8. Juli.

Dominicus, Ordensstifter, mit Lilie u. Buch, an der Stirn oder Brust ein Stern, gefleckter Hund mit Fackel im Maul neben ihm. † 1221. 4. Aug.

Donatus, B. v. Arezzo, M. um 360, mit Schwert, seltener Rad mit Lichtern besteckt, oder Licht. P. v. Meissen. 7. Aug.

Dorothea, Jfr., M. mit Rosenkranz, -stengel oder -körbchen, die ihr auf dem Todesgang ein Engel von Christus bringt. Leg. gedruckt 1492 u. ö. 6. Febr.

Dunstan, B. v. Canterbury, † 988, mit glühender Zange, womit er den Teufel an der Nase fasste. P. der Goldschmiede.

Dympna (Dipna, Dymna), führt ihren heidnischen Vater, der sie erstach, als gefesselten Teufel, wird von Engeln begraben. Ihr Schrein in Minden. 15. Mai.

Eberhard, B. v. Salzb. 1146—64, bedient Arme bei Tisch. 22. Juni.

— v. Freising, als Hirt, dem das Lamm Gottes erscheint. 28. Sept.

Edmund, K. v. England, M. mit Pfeilen, Wolf oder Bär, die seine Leiche bewachten. 870. 20. Nov.

Eduard, K. v. England, „der Bekenner", M. 978, mit Becher u. Dolch (Schwert).

Eleutherius, B. v. Rom, M. mit Ruten. † 190. 18. Apr.

— B. v. Tournay, M. 531, segnet mit Monstranz das Volk.

Eligius (Eloy, Ely, Alo), B., Goldschmied u. Münzmeister mit Hammer u. Ambos, ein Pferd beschlagend. P. d. Goldschmiede 659. 30. Nov.

Elisabeth, T. Andreas II. v. Ungarn, Gem. Ludw. des Heiligen von Thüringen, mit Brot im Korbe, Wecken oder Fischen auf einem Teller, Krug, ein Bettler neben ihr. Öfter ist das Rosenwunder dargestellt. Ihr prächtiges Grab u. die Legende mehrfach in ihrer Kirche zu Marburg. Ihr Leben von Jhs. Rothe D. Nat. Litt. 10, 221—36 u. deutsch, Erfurt 1520. † 19. Nov. 1231. 27. Mai.

Einbede, Warbede u. Wilibede (Einbet, Borbet u. Vilbet), Jfr., M. in Strassburg, wo ihr Grab in Alt S. Peter 1646 gefunden wurde. Ein Steinrelief mit Namen im Dom zu Worms.

Emmeram (Emhram), B. u. Missionar in Regensb., wurde vom Prinzen Landbert von hinten mit Lanze durchbohrt, auf eine Leiter gebunden und zerstückelt, auch mit Messer. 715. 22. Sept.

Emerentia, Jfr., M. (mit der hl. Agnes) in Rom gesteinigt, mit Stein. 304. 23. Jan.

Erasmus, B., die Eingeweide werden ihm aus dem Leibe gehaspelt, daher mit Winde, oder er wird in einem Grapen gesotten, siedendes Öl über sein Haupt gegossen, Rabe u. Engel besuchen ihn in der Einöde. Nothelfer. 3. Juni.

Ehrentraut (Erentrudis), Äbt. zu Salzb. mit Kreuz, flammendem Herzen, Armen. 630. 30. Juni.

Ehrhard, B. v. Regensb., M. mit Augen, weil er die Ottilia heilte, Axt. Grab im Niedermünster. 742. 8 Jan.

Eugenia, Äbt. v. Hohenburg, Brot u. Wasserkrug. 8. Jh. 16. Sept.

Eulalia, Jfr., M. in Spanien, gekreuzigt u. Brüste abgeschnitten. 303. 12. Feb.

Euphemia, M. um 300, Schwert durch Brust oder Leib, Löwe oder Bär neben ihr, oder in einer Tiergrube. 13. Apr.

Eustachius, M. um 190, wurde bekehrt durch Erscheinung eines weissen Hirsches mit Kreuz zwischen Geweih, daher mit Hirschkopf. Nothelfer. 20. Sept.

Ewald, zwei Brüder, ein weisser u. ein schwarzer, Missionare in Westfalen, enthauptet (Schwert) u. in den Rhein geworfen. Schrein in St. Kunibert zu Köln 693. 3. Okt.

Exuperantius, Diakon., Genosse der Felix u. Regula, wie diese mit Weihwedel u. Kopf in der Hand. 30. Dez.

Fabian, Papst, dessen Wahl durch eine Taube auf seinem Kopf bestimmt, M. 250, mit Schwert. 20. Jan. mit Sebastian.

Febronia, Jfr., M. An Füssen u. Händen über Feuer gestreckt, dann gekreuzigt. 304. 25. Juni.

Felician, B. v. Fuligno, M. unter Decius, Hände u. Füsse mit Haken durchbohrt. 24. Jan.

Felicitas, We., M. mit sieben Söhnen, im Kessel gesotten, die Söhne enthauptet. 160. 23. Nov.

Felix u. Adauctus, M. unter Diokletian, zerstören Götzenbilder u. werden enthauptet. Schwert. 30. Aug.

— u. Fortunat, in Ritterkleidung mit Palmen. M. 296. 11. Juni.

— v. Nola, Priester, M. in einer Höhle seinen Verfolgern durch das Netz der Spinne verborgen, mit Topf, nach 312. 14. Juni.

— B. v. Pisa, Kinder martern ihn mit eisernen Griffeln zu Tode. 542. 1. Sept.

— u. Regula, ersterer zur thebaischen Legion gehörig, tragen ihr abgeschlagenes Haupt. P. in Zürich. 11. Sept.

— v. Valois (mit Joh. v. Matha), Stifter der Tri-

nitarier, Hirsch mit Kreuz zwischen Geweih, Kreuz auf der Brust. 1212. 20. Nov.

Felix, P., M. mit dem Schwert. † 274. 30. Mai.

Fides, Jfr., M., die Hände wurden ihr abgeschnitten um 286. 6. Okt.

Firmin, B. v. Amiens, enthauptet, trägt seinen Kopf, mit Schwert oder Einhorn. † 370. 1. Sept.

Florentius, Eins., B. v. Strassb., mit Waldtieren oder Bären, der ihm die Schafe hütet. Leg. im Türbogen Niederhaslach. 7. Jh. 7. Nov.

Florian, röm. Soldat, M. in Lorch, in der Ems ertränkt. Schüttet Wasser aus einem Krug. P. gegen Feuersbrünste, in Böhmen u. Tirol unzählige Male auf Häusern gemalt. Um 300. 4. Mai.

Florin, Priester mit Weinkanne, vor ihm ein Krüppel mit Trinkschale. 17. Nov.

Forkernus, B., beim Glockengusss, P. der Giesser. 17. Feb.

Franz v. Assisi, Ordensstifter, mit Lilienstengel u. Wundmalen, kniet vor Kruzifix, wobei er die Stigmata[1]) erhält; Christus erscheint ihm als Seraph, Doctor seraphicus, auch in der Gestalt, dass der Kruzifixus Seraphsflügel trägt (Coll. Weig. II. 428, Mus. Köln 351). Er predigt den Vögeln, vermählt sich mit der Armut, trägt ein Lamm im Busen, stiftet Krippenfeier etc. Leg. 1512 Nürnb. † 1226. 4. Okt.

— v. Paula, Stifter der Minimen, mit Stab, darauf CHARITAS, Geissel u. Totenkopf, fährt auf Mantel übers Meer. † 1507. 2. Apr.

— Xaver S. I., tauft Indianer oder Japaner, mit Lilie, Kreuz, zwei Fackeln. † 1522. 3. Dez.

— v. Sales, B. v. Genf, durchbohrtes Herz mit Dornenkrone umwunden, ein strahlendes Kreuz über ihm. † 1622. 29. Jan.

Fridolin, Abt v. Säckingen, erweckte einen Toten, der vor Gericht eine Schenkung bestätigt (mit Urkunde). Leg. in sechs Holzreliefs in Säckingen u. Deckengemälden, auch o. J. um 1480 gedruckt. 10. Jh. 6. März.

Gallus, Eins., Abt, Stifter v. St. Gallen, der Bär, dem er einen Dorn ausgezogen, bedient ihn. Tutilotafel. † 640. 16. Okt.

Gangolf, Ritter, M. mit einer Quelle, die er in der Champagne von einem Geizigen kaufte u. in seinem Garten in Varennes quellen liess; ein Priester, Verführer seiner Frau, durchbohrt ihn rücklings mit Speer. 760. 11. Mai.

Gebhard, B. v. Bregenz, Stifter v. Petershausen, mit Kirche. 996. 27. Aug.

Genovefa v. Paris, Jfr., M., als Hirtin mit Spinnrocken, Schafen, brennender Kerze, welche ein Teufel mit Blasebalg auszulöschen versucht. P. gegen Dürre. 512. 3. Jan.

Genovefa v. Brabant, Gem. des Grafen Siegfried u. verstossen, mit Kind u. Hirschkuh. 28 Okt.

Georg, Ritter, M., im Kampf mit dem Drachen, von dem er die Königstochter Aja befreit, gerädert, von Pferden geschleift, nach vielen andern Martern enthauptet. P. der Ritter, Reisenden u. Spitäler. Leg. um 1460 Mus. Köln 125, Teppich Prov. Mus. Hannover u. ö. 303. 23. Apr.

Gereon, thebaischer Ritter mit Schwert und Lanze, M. mit 318 Genossen in Köln (s. Dombild) 297. 10. Okt.

Gertrud, fürstl. Äbt. zu Nivelles mit Buch, Stab, Spinnrocken, Mäusen, die sie von den Feldern vertrieb. P. der Armen, Spitäler und Gräber. 659. 17. März.

Gervasius, mit Keule, Geissel oder Hammer und Protasias mit Schwert, M. unter Nero, nach Alt-Breisach übertragen. 19. Juni.

Goar, Eins. an der Lurlei, wo er Schiffern den Weg zeigt, zu Trier, mit drei Hindinnen, Topf, Teufel auf der Schulter. P. der Töpfer. 6. Juli.

Gottfried v. Kappenberg, Ritter, Prämonst. zu Ilbenstadt, Kappenberg u. Varlar, Schüssel mit Broten, Kirche. 1127. 13. Jan.

Gotthard, Godehard, B. v. Hildesheim, mit Kirche. Sein Schrein im Dom, erweckt Tote zur Beichte. † 1038. 5. Mai.

Gudula, fränk. fürstl. Jfr., mit Laterne oder Kerze, die der Teufel ausbläst. 712. 8. Jan.

Gumpert, Graf, Abt in Ansbach. † vor 800. 11. März.

Gunther, B. v. Regensb., zieht vor dem Kaiser Otto die Stiefel aus. † 941. 9. Okt.

Gutmann, Schneider um 1200, mit Elle und Schere, Almosen verteilend, Leg. Leipz. 1518.

Hedwig, schles. Herzogin u. Nonne, Stifterin v. Trebnitz, trägt ihre Schuhe in der Hand, Kirche, Statuette Mariä m. Kind. 1243. 15. Okt. Leg. Bresl. 1504, Glatz 1686, Besl. 1846 ed. v. Wolfscron, 1861 ed. Luchs.

Heinrich II., Kaiser, P. u. Stifter Bambergs, mit Kunigunde am SOportal, Grabmal v. Rie-

[1]) Die Form der Stigmata d. hl. Franz. Arch. f. chr. Kunst XXI. 77—114.

menschneider im Dom, daran die Legende, die auch 1493 Nürnb., 1511 Bamb. erschien. Mit Kirche, Schwert, Lilie. 1024. 13. Juli.

Helena, griech. Kaiserin, mit Kreuz u. Nägeln, vergl. o. S. 515. 328. 18. Aug.

Heribert, Erzb. zu Köln, Legende an seinem Schrein in Deutz. 1021. 16. März.

Hermann, Josephi, Prämonst., bietet dem Kind einer Madonnenstatue einen Apfel, den es nimmt, so ein Marmor in S. Maria i. Kapitol, nach 1230. 7. Apr.

Hippolytus, röm. Krieger mit Fahne, Lanze u. Schild, darauf Y, von Pferden zu Tode geschleift, P. in St. Pölten. 13. Aug.

Hubertus, B. v. Lüttich, als Jäger mit Pfeilen, Hirsch mit Kruzifix wie bei Eustachius. P. der Jäger, gegen Hundswut. 727. 3. Nov.

Hunna, els. Heilige, wäscht Kranke in einem Brunnen, Linnen auf dem Arm. †687. 15. Apr.

Hyacinth, Dom. oder B. v. Krakau, trägt Kelch u. Madonnenbild über den Fluss. 1257. 15. Aug.

Januarius, B. v. Benevent, wird von Löwen verschont, steht betend in Flammen. M. um 305. 19. Sept.

Ida v. Toggenburg, We. u. Nonne, hält Raben mit Ring im Schnabel. P. in Herzfeld u. Hilbeck, nach 811. 4. Sept.

Ignatius, B. v. Antiochien, M. zu Rom, zwischen Löwen. 108. 1. Feb.

— v. Loyola, S. J., Ordensstifter, Drachen zu den Füssen (Ketzerei), IHS auf der Brust. 1556. 31. Juli.

Ildefons, Erzb. v. Toledo, empfängt sein Messgewand von der Jungfrau. 567. 23. Jan.

Ingenuin, B. v. Brixen, von Soldaten mit Speeren ins Exil getrieben, um 640. 5. Feb.

Innocentius, Fahnenträger der theb. Legion. Schrein in Siegburg, Statue im Chor des Doms zu Magdeb.

Jodocus (Josse, Jobst), Eremit, Rompilger, entsagt der Krone v. Bretagne. 668. 13. Dez.

Johannes Capistranus, Franz. mit Kreuz oder Fahne. † 1456. 23. Okt.

— Chrysostomus, B. v. Konstantinopel, mit Bienenkorb, übt Busse auf allen Vieren kriechend. P. gegen Epilepsie. 407. 14. Sept.

— v. Matha, Stifter der Trinitarier, die Dreieinigkeit verleiht ihm das Skapulier, gebrochene Ketten. 1213.

Johann v. Nepomuk, Kanonikus am Dom in Prag, von der Moldaubrücke ins Wasser geworfen, mit Palme, Kruzifix im Arm, fünf Sternen um das Haupt, Anker. P. Böhmens, der Seefahrer. Grabmal im Dom. 1383. 16. Mai.

Joseph der Nährvater, mit Lilie, erst seit dem 16. Jh. selbständig verehrt, s. o. S. 453.

Irmgard, Gräfin, Jfr., betet als Pilgerin vor Kruzifix, Leg. Köln 1520, um 1050. 4. Sept.

Irmina, T. Dagoberts, Stifterin S. Maria in Trier, St. Peter u. Paul in Weissenburg. 9. Jh. 24. Dez.

Juliana, Jfr. M., enthauptet, mit Teufel an d. Kette, nackt an den Haaren aufgehangen, im Kessel über Feuer. 16. Feb.

Ivo, Advokat in der Bretagne, hört Witwen u. Waisen an, Advocatus pauperum. 1253. 27. Okt.

Karl d. Gr., mit Krone, Szepter, Kirche. P. von Aachen, wo sein Schrein mit Legende, Frankf. a. M., Hildesheim. 814. 28. Jan.

Katharina, Prinzess., Jfr. M., disputiert mit 50 Philosophen, wird gerädert, enthauptet, ihr Leichnam von Engeln zum Sinai getragen. Aus ihrem Sarg fliesst das Öl, das die Kranken heilt. Mit Schwert u. zerbrochenem Rad. Ihre Legende sehr oft dargestellt, auch gedruckt, von 1500—1520 neunmal. Beliebtes Bild ist ihre Verlobung mit dem Christuskind, das ihr vom Schoss der Mutter einen Ring reicht. P. der hohen Schulen, der Schiffer im Sturm. Nothelfer. 25. Nov.

— v. Siena, Dom., Kreuz u. Wundmale. Leg. in Gebweiler, gedr. 1515. Augsb. 1380. 29. April.

Kilian (Kyllena), B. v. Würzb., mit Kelch, Schwert oder Dolch. 689. 8. Juli.

Knut, K. v. Dänemark, zu Odense durch Wurfspiess getötet, mit Pfeil u. Lanze. 1086. 10. Juli.

Koloman, Schotte, Pilger, auf der Romreise zu Stockerau ermordet, mit Lanze, Stab, Palmzweig. 1012. 13. Okt.

Konrad, B. v. Konstanz, mit Kelch u. Buch, Spinne, die ein Gewebe über den Kelch gesponnen. 976. 26. Nov.

Kümmernis (Wilgefortis, St. Hülpe, Gehülpe, Era), eine sagenhafte Jfr., die, um alle lästigen Bewerber abzuweisen, sich Hässlichkeit erfleht u. einen Bart bekommen habe. Der erzürnte Vater liess sie ans Kreuz schlagen. Einem armen Geiger, der sie durch sein Spiel tröstete, warf sie ihren goldenen Pantoffel zu. Er wird als Dieb ergriffen und verurteilt,

spielt noch einmal vor der Toten, die ihm auch den zweiten Pantoffel zuwirft oder der Scharfrichter wird solange mit dem Beil gelähmt, bis der Richter das Urteil aufhebt. Offenbar haben bekleidete Christusbilder zu der Sage Anlass gegeben, wie in St. Nicolai in Rostock die Legende vom „Cruce in Wallande" mit hineingezogen ist. Die Monumente sind sehr häufig, die Literatur darüber reich. Eine neue Bearbeitung des Gegenstandes erwünscht.

Kunibert, erster Erzb. v. Köln, mit Kirche u. Taube. 663. 12. Nov.

Kunigunde, Kaiserin, Gem. Heinrichs II., mit Pflugschar (Feuerprobe ihrer Keuschheit). 1033. 3. März.

Ladislaus, K. v. Ungarn, mit Streitaxt oder Fahne. 1095. 30. Juli.

Lambert, B. v. Mastricht, bringt glühende Kohlen in der Rochette, kniend vom Wurfspiess durchbohrt. 708. 17. Sept.

Laurentius, Diakon. in Rom, mit Palme u Rost, auch auf dem Rost gebraten. 258. 10. Aug.

Leodegar (St. Leger, Glückern, Glückhard), B. v. Autun, wo ihm die Augen ausgebohrt wurden, mit Bohrer. 678. 2. Okt.

Leonhard, Eins. bei Limoges, befreit Gefangene, daher mit Kette (s. o. S. 358) 559. 6. Nov.

Leopold v. Österreich, Stifter v. Kloster Neuburg, mit Kirche, Rosenkranz, Schleier an Gestrüpp. 1136. 15. Nov.

Liborius, B. v. Mans, mit Buch, darauf kleine Steine, mit Pfau. P. in Paderborn, gegen Stein. 340. 23. Juli.

Lioba, Äbt. von Bischofsheim, Gründerin v. Liebenzell, ihr Sarg auf dem Petersberg, ihre Gebeine im Dom zu Fulda. 779. 28. Sept.

Lubentius, Missionar an Mosel u. Rhein, mit Kelch. P. zu Dietkirchen in Nassau. † zu Kolern 400. 6. Feb.

Lucia, Jfr., M. aus Syrakus, am Hals Schnittwunde, mit Schwert, zwei Augen auf Buch oder Schlüssel. P. der Augen u. Bauern. 304. 13. Dez.

Lucius, K., Pilger, predigt in Rhätien, mit Beil erschlagen, oder mit Schwert. Krone u. Szepter zu Füssen. 2. Jh. 3. Dez.

Ludanus, schott. Herzog, Pilger mit Flasche, Stab u. Buch, starb in Elsass 1202. 12. Feb.

Ludger, B. v. Münster, liest im Brevier, mit Kirche, zwei Schwäne neben sich. Sein Grab in Werden. 809. 26. März.

Ludmilla, Herzogin v. Böhmen, einen Schleier, mit dem sie erdrosselt wurde, in der Hand oder um den Hals. 927. 16. Sept.

Ludwig IV., K. von Frankreich, mit Lilienszepter, Dornenkrone, Taube, auch mit Dornen gekrönt, Nägel u. Schwert haltend. 1270. 25. Aug.

Ludwig, B. v. Toulouse, Franz. mit drei Kronen, Bettler, Tafel mit INRI, Blume, die nach s. Tode aus dem Munde wuchs. 1298. 19. Aug.

Luitwin (Leoduinus), Stifter, Abt zu Mettlach, B. von Trier, † 713 zu Reims. 29. Sept.

Lullus, Erzb. v. Mainz, Stifter von Hersfeld. 786. 16. Okt.

Magdalena, gewöhnlich mit der Schwester Lazari u. der Sünderin Lc. 8, 37 zusammengeworfen, salbt Jesu Füsse, umarmt den Kreuzstamm, erlebt das Noli me tangere. In nordischer Kleidung, mit Salbenbüchse. Nach der Leg. floh sie mit ihrer Familie nach Marseille, wo Lazarus erster Bischof wurde, lebte 30 Jahre als Büsserin in einer Höhle, ihr Leib, von ihrem langen Haar ganz eingehüllt, wird von Engeln gen Himmel getragen. P. der Büsserinnen. 22. Juli.

Magnus (Mang), Schüler des hl. Gallus, Stifter von Kempten u. Füssen, wilde Tiere um ihn, die er vertrieb. P. gegen Raupen. 666. 6. Sept.

Makkabäer, sieben Brüder u. ihre Mutter, deren Leiden analog der Passion Christi an ihrem Schrein in Andreas zu Köln geschildert ist, dort auch ein barocker Altar. 1. Aug.

Mamertus, B. v. Vienne, mit brennendem Lichte. 475. 11. Mai.

Marcellus, Papst, früher Stallknecht, mit Esel oder Pferden. 310. 16. Jan.

Marcianus, Priester in München, vertrieb Heuschrecken. 460. 10. Jan.

Margaretha, Jfr., M. in Antiochia, mit Drachen am Seil, an der Kette oder unter Füssen, auch Stabkreuz, Palme u. Schwert. P. der Gebärenden. Leg. 1500 Magdeb., 1513 Köln. Nothelfer. 12. Juli.

— v. Ungarn, Domin. mit Lilienstengel u. väterlichem Wappen zu Füssen. 1271. 28. Jan.

Maria v. Ägypten, Dirne, dann Büsserin, nackt, behaart, meist alt, in ihr weisses Haupthaar gehüllt, Zosimus reicht ihr die letzte Kommunion u. ein Gewand, Löwen graben

ihr Grab, Engel tragen sie in den Himmel. 2. Apr.

Martha, Schwester des Lazarus, mit Kochlöffel. P. der Hausfrauen. 29. Juli.

Martin, B. v. Tours, der Mönchsvater. Heidenmissionar u. Arzt, meist noch als Ritter zu Pferd od. zu Fuss, dem Bettler seinen Mantel zerteilend, auch drei Tote segnend oder an der Hand, die er erweckte, später auch mit Gans. P. der Prasser, gegen Pocken. 401. 11. Nov.

Maternus, B. v. Trier, angebl. der Jüngling v. Nain, mit drei Infuln oder drei Kirchen (Trier, Köln, Utrecht). P. des Weinbaues. 2. Jh. 14. Apr.

Maternian, B. v. Reims, P. in Bücken, wo seine Legende in Glasgemälden, 13. Jh., 4. Jh. 30. Apr.

Mauritius (Moritz), *gloriosus dux et martyr*, Führer der thebaischen Legion, 6666 Christen, die unter Maximian am Genfer See enthauptet wurden; als ritterlicher Mohr mit Fahne, darin sieben Sterne. Vorzügliche Statue 13. Jh. im Dom zu Magdeburg. 285. 22. Sept.

Maximin, B. v. Trier, ein Bär trägt ihm sein Bündel. 349. 29. Mai.

Medard, B. v. Noyon, Taube über s. Haupt, oder Adler schützt ihn vor Regen, Stein mit Fussstapfen neben sich. 545. 8. Juni.

Meinrad (Meginrad), Eins., Stifter von Kl. Einsiedeln, mit Raben. Leg. Nürnb. o. J., Basel 1496, Eins. 1861. 863. 21. Jan.

Mercherdach (Murcheratus), Inkluse beim Obermünster zu Regensburg, wo sein Grab; in Pilgerkleid. 1075. 7. Sept.

Morandus, Cluniac. Prior b. Altkirch i. Els., wo sein Sarg. P. gegen Kopfschmerzen. 1115. 3. Juni.

Nicasius, B. v. Rheims, trägt seinen abgehauenen Oberkopf. 400. 14. Dez.

Nicolaus v. Bari, B. v. Myra, mit Buch, darauf drei Brote (Steine, Kugeln, rettete Bari aus Hungersnot) oder drei Geldbeuteln, (bewahrte drei Jungfrauen vor Verkauf in ein Freudenhaus) oder drei Kindern in einer Kufe, (machte sie lebendig, als der Vater sie in Hungersnot geschlachtet und eingesalzen); im Schiffe stillt er den Sturm, auch mit Anker. P. der Schiffer u. Kaufleute, bei den Niederländern höchst beliebt und von ihnen nach Norddeutschland gebracht. 342. 6. Dez.

Nicolaus v. d. Flüe (de Rupe, Bruder Klaus), Eins. in d. Schweiz, mit Holzbecher am Bache, Kreuz u. Totenkopf. 1487. 21. März.

— v. Tolentino, Augustinereremit, mit Wasserkrug u. Brot, Buch u. Sonne. 1305. 10. Sept.

Norbert, Stifter der Prämonstrat., Erzb. v. Magdeburg, Kelch mit Spinne, Teufel. 1134. 6. Juni.

Notburga, Jfr., Magd im Rottenburgischen in Tirol, trägt Brot in der Schürze u. Krug, auch Sichel oder Sense. 1315. 14. Sept.

— T. Dagoberts, P. v. Hochhausen, wo ihr Grab u. Altar mit Legende.

Nothelfer, die 14: Georg, Erasmus, Pantaleon, Dionysius, Achatius, Ägidius, Katharina, Blasius, Vitus, Christoph, Cyriax, Eustach, Margareta u. Barbara erschienen 1446 am Tag vor Peterpaul dem Schäfer Herm. Leicht an der Stelle, wo sich bald die Wallfahrtskirche in der fränk. Schweiz erhob. Andere Erscheinungen (bei Jena, bei Lichtenfels) u. Kirchen folgten. Die Namen im einzelnen schwanken. 28. Juni.

Onufrius, ägypt. Eins., kniend im Blätterschurz, Engel bringt ihm Brot, mit Krone u. Hostie, zwei Löwen begraben ihn. 4. Jh. 10. Juni.

Oswald, K. v. England, trägt Raben mit Ring im Schnabel, Horn, 672. 5. Aug.

Othmar, Abt v. St. Gallen, mit Kürbisflasche oder Weinfässchen, das nie leer wurde. P. in Naumb. a. S. 759. 16. Nov.

Ottilia, alemann. Prinzessin, Äbt. v. Hohenburg, blind geboren, durch die Taufe sehend, trägt zwei Augen auf dem Buch. 720. 13. Dez.

Otto, B. v. Bamberg, Apostel der Pommern, mit Pfeilen, Sarg in St. Michael. 1139. 30. Juni.

Pancratius, M. in Rom, Knabe mit Schwert oder Krone, um 293. 12. Mai.

Pantaleon, Arzt in Nikomedien, am Baum, die Hände durch einen Nagel über den Kopf geheftet, mit Arzneiflasche, auch als Ritter mit Schwert, um 300. 28. Juli.

Paphnutius, Eins., Abt, M. unter Diokletian in Ägypten, kreuzweise an eine Palme gebunden. 24. Sept.

Paschal Baylon, Franz., betet mit Ketten beladen, Kelch. 1592. 17. Mai.

Patricius (Patrik), B., Apostel v. Irland, mit drei

blättrigem Kleeblatt, bannt alle Schlangen ins Meer. 492. 17. März.

Paul v. Theben, Eins. in der Thebais, mit Laubschurz, ein Rabe bringt ihm Brot, zwei Löwen scharren s. Grab, mit Antonius zusammen, Leg. Strassb. 1498 u. 1517. 342. 10. Jan.

Pelagia, leichtfertige Schauspielerin, bekehrt, Eins. am Ölberg, vor einer Höhle betend. 457. 8. Okt.

Pelagius, Laie mit Hut u. Palmzweig, auch Diak. P. in Rottweil u. Konstanz.

Petronella, angebl. T. des Petrus. röm. Jfr. mit Palme u. Buch. 98. 31. Mai.

Petrus Martyr, Dominik. Verona, Grossinquisitor, als solcher hingemeuchelt, mit klaffender Kopfwunde, Schwert im Schädel. 1252. 29. Apr.

— v. Alcantara, Stifter der Alkantariner, mit Kreuz u. Geissel, Taube am Ohr, über der Stirn ein Stern. 1562. 19. Okt.

— Canisius, S. J., mit Buch, Totenkopf u. Kruzifix, in Strahlen I. H. S. oder CHARITAS. 1597. 21. Dez.

— Coelestinus, Eins., Papst, Stifter der Cölestiner, auf dem päpstl. Stuhl, eine Taube über ihm. 1296. 19. Mai.

Pirmin, B. v. Meaux, Gründer v. Reichenau, treibt Schlangen u. Ungeziefer in den See. 753. 3. Nov.

Plectrudis, Gem. Pipins, mit Kirchenmodell; ihr Grabstein in der Kapitolskirche zu Köln 717.

Polykarp, B. v. Smyrna, verbrannt, auf dem Scheiterhaufen, oder vor dem Ofen erstochen. 166. 26. Jan.

Poppo, Abt v. Stablo, erweckt einen vom Wolfe getöteten Mann. 1048. 26. Jan.

Prokop, böhm. Eins., Abt v. Sazava, mit Hirsch, der Teufel zieht seinen Pflug. 1053. 4. Juli.

Quintinus, röm. Soldat, M. mit Bratspiess, Rad, Ketten, auf einen Stuhl genagelt. 287. 31. Okt.

Quirinus, B. v. Sissek, schwimmt mit Mühlstein am Hals auf d. Wasser, von Pferden geschleift, Rabe frisst seine Zunge. P. gegen Gicht, von Tegernsee. 309. 4. Juni.

— röm. Soldat, M. als Ritter mit Schild. P. in Neuss um 296. 25. März.

Radegundis, thür. Prinzess, Gem. Chlothars „mehr Nonne als Königin", dann Magd in St. Croix, als Nonne mit Szepter und Lilienkleid, Krone zu Füssen, zwei Wölfe gehorchen ihr. 587. 13. Aug.

Radolf (Radolt), B. v. Verona, Stifter v. Radolfszell, wo sein Sarg. 1001. 17. Juni.

Ratto (Rasso), Gr. v. Andechs, lässt Kirche bauen, Ritter mit Fahne. 953. 19. Juni.

Regina, burgund. Jfr. u. M., vielfach gemartert, im Kessel, in Flammen enthauptet, mit Kreuz, darauf eine Taube. 3. Jh. 7. Sept.

Reinold, Mönch in Köln, M., Bauleute schlugen ihm den Kopf ein, mit Hammer. P. der Steinmetzen. 7. Jan.

Remaclus, B. v. Lüttich, dann Abt v. Stablo, mit beladenem Esel, um 670. 3. Sept.

Remigius (Rémy), B. v. Reims, Taube mit Salbölfläschchen, tauft Chlodwig, mit Veronikabild. 532. 1. Okt.

Rochus, als Pilger mit Pestbeule am Schenkel, die ein Hund leckt. P. gegen Pest. 1327. 16. Aug.

Romuald, Stifter der Camaldulenser, mit Himmelsleiter, auf der die Mönche aufsteigen. 1027. 7. Feb.

Rosalie, Prinzessin, Jfr. u. Eins. mit Rosenkranz, den ihr die Jungfrau reicht. 12. Jh. 4. Sept.

Rudolph, ein von Juden gemarterter Schweizerknabe, mit Messer, um 1287. 17. April.

Rupert, B. v. Worms u. Salzb., mit Salzfass. 7. od. 8. Jh., 27. März.

Schläfer, die sieben: Maximian mit Knotenstock, Malchus u. Martinian mit Beilen, Dionysius mit Nagel, Johannes mit Keule, Serapion mit Fackel, Constantinus mit Keule unter Dezius in einer Höhle bei Ephesus eingemauert schliefen 196 Jahre. 13. Sept.

Scholastika, Jfr., Nonne, Schwester Benedikts, *domina tonitruum*, mit Taube. 542. 10. Feb.

Sebald, dän. Prinz, Eins. bei Nürnberg, mit Ochsen, die seine Leiche an die Stelle der späteren Sebalduskirche zogen. S. Legende an dem Bronzegrab P. Vischers in St. Sebald. 8. Jh. 19. Aug.

Sebastian, röm. Ritter, nackt an einen Baum gebunden, voller Pfeile, Schützen zielen nach ihm, auch in ritterlichem Kleid mit Pfeil in der Hand. P. der Schützengilden, gegen Pest, um 287. 20. Jan.

Servatius, B. v. Mastricht, mit Adler, der ihm im Schlaf Luft zufächelt. 384. 13. Mai.

Severin, Eins., auch Abt oder B. in Noricum, Wundertäter, deckte den Abzug der Römer

aus den Donauländern, vor einem Grabmal betend. P. der Leineweber. 482. 8. Jan.

Severus, B. v. Ravenna, mit Schuhmachergerät, Legende an seinem Grab in St. Severi in Erfurt, um 390. 1. Feb.

Sigismund, Herzog v. Burgund, mit Krone, Szepter u. Schwert, 16 Szenen seiner Legende in Freising. 524. 1. Mai.

Simeon, Eins., erst im Orient, dann in der Porta nigra in Trier. † 1035. 1. Juni.

Simon v. Trient, Knabe v. Juden getötet, mit Messer; seine Legende v. 1475 gab Anlass zu Judenverfolgungen. 1475. 24. März.

Simpertus, B. v. Augsb., mit Wolf, der ein geraubtes Kind zurückbringt. 809. 13. Okt.

Sixtus II., Papst mit Almosenbeutel, durchs Schwert gerichtet. 258. 6. Aug.

Sophia, mit drei Töchtern, Fides, Spes u. Caritas, gegeisselt, der Brüste beraubt, enthauptet, mit Schwert, angebl. 120. 15. Mai.

Stanislaus, B. v. Krakau, vor dem Altar getötet, mit Schwert. 1079. 7. Mai.

Stanislaus Kostka, S. J., mit Monstranz, Christkind, Pilgerstab. 1589. 13. Nov.

Stephanus, Protomartyr, Diak. v. Jerusalem, gesteinigt (Act. 7, 58), mit Palme, Steine im Gewand oder auf dem Kopfe. 26. Dez.

Stephan I., Papst, M., wurde vor dem Altar erstochen, mit Schwert in der Brust. 857. 2. Aug.

— K. v. Ungarn, empfängt die von P. Silvester II. geschenkte Stephanskrone. 1038. 2. Sept.

Sturm, Abt v. Fulda, lässt Wald ausroden, mit Kirchenriss. 779. 17. Dez.

Suitbert, B., Apostel der Friesen, am Pedum oder in der Hand ein Stern. Sein Schrein in Kaiserswerth. 713. 1. März.

Susanna v. Rom, Jfr., M. mit Krone u. Schwert, um 295. 11. Aug.

Sylvester, Papst. mit Ochsen. 335. 31. Dez.

Thecla, Jfr., M. in Seleucia, im Kerker zw. Schlangen, von Löwen verschont, verbrannt, mit Palme. 1. Jh. 23. Sept.

Theobald (St. Thibaut, Einwald, Tebalt), aus Demut Schuster. 1150. 1. Juni.

Theodor (Theodul), B. v. Sitten, mit Berghammer u. Erzstufe, glockentragendem Teufel. P. der Knappen. um 391. 16. Aug.

Theonest, legendarischer B. in Mailand, mit Alban in Mainz, flieht in einer Weinkufe nach Caub. 30. Okt.

Thiemo, Erzb. v. Salzb., die Eingeweide werden ihm aus dem Leibe gehaspelt. 1101. 28. Sept.

Thomas v. Aquino, Scholastiker u. Dom., auf der Brust eine Sonne, darin ein Auge, sonst mit Kelch u. Taube am Ohr. 1274. 7. März.

— Becket, Erzb. v. Canterbury, mit Schwert im Kopf. Wandgemälde im Dom zu Braunschweig. P. gegen Kopfschmerzen. 1170. 29. Dez.

Timotheus, Schüler des Paulus, B. zu Ephesus, mit Keule u. Steinen. 97. 24. Jan.

Trudbert, irischer M., Stifter von St. Trudbert i. Schwarzwald, mit einer Hacke totgeschlagen. 607—643. 26. Apr.

Ulrich, B. v. Augsb., mit Fisch [oder Palme]. Leg. mit der Afras Augsb. 1516. 4. Juli.

Urban I., Papst, mit Schwert, wird mit einem B. v. Langers zusammengeworfen und mit Weintraube dargestellt. 230. 25. Mai.

Ursula, sagenhafte engl. Königstochter, reist mit ihrem Bräutigam Aetherius und den 11000 Jungfrauen nach Rom und mit Papst Cyriakus zurück. In Köln wird das Schiff von Hunnen überfallen u. alle getötet. Die Jungfrau allein mit Pfeil, sonst mit ihren Begleitern im Schiff. Leg. Köln 1511. 5. Jh. 22. Okt

Ursus, thebaischer Ritter mit Fahne u. Schwert. 303. 30. Sept.

Utho, Abt v. Metten, wird von einem Jäger in seiner Zelle entdeckt, 828. 3. Okt.

Valentin, B. v. Terracina, macht ein blindes Kind sehend, mit Bettler. 312. 16. März.

Verena, thebaische Jfr., Eins. bei Solothurn u. Zurzach, altheidnisches „Wassergötzli", mit Kamm u. Kanne. P. der Müller u. öffentlichen Dirnen. 344. 1. Sept.

Veronika, mit Schweisstuch, s. o. S. 442.

Victor, thebaischer Hauptmann, mit Lanze u. Schild. P. von Xanten. 330. 10. Okt.

Vincenz, Levita, M., gekreuzigt u. verbrannt, Rabe bewacht seine Leiche. 304. 22. Jan.

Vincentius Ferrerius, Dom., mit Flammen in der Hand od. über dem Haupt oder Sonne mit IHS. 1419. 5. Apr.

Vincenz v. Paula, Stifter der Findelhäuser, Lazaristen, barmh. Schwestern, mit Kind auf dem Arm 1660. 19. Juli.

Virgilius, B. v. Salzb., mit Kirche. 780. 27. Nov.

Vitalis, röm. Ritter, unter Nero lebendig begraben, mit Streitkolben. 28. Apr.

Vitus (Veit), als Ritter mit einem Hahn auf dem Buch, auch mit Wolf oder auf Löwen stehend. Oft nackt im Kessel; P. gegen den Veitstanz. Nothelfer. 303. 15. Juni.

Walderich, Eins. zu Murrhardt, wo seine Kapelle. 9. Jh. 1. Apr.

Walburgis, Äbt. v. Heidenheim, mit drei Kornähren oder Ölfläschchen. P. der Fruchtbarkeit, gegen Hundebiss. 780. 25. Feb.

Wendelin, schott. Prinz, Eins., Hirt, dann Abt v. Tholey, mit Schäferhund. 7. Jh. 21. Okt.

Wenzel, K. v. Böhmen, wird vor der Kirchtür in Altbunzlau erstochen, als Ritter mit Adlerschild u. Fahne. 936. 28. Sept.

Werenfried, Apostel der Friesen, seine Leiche schifft ohne Ruder gegen den Strom, mit Schiff. 760. 27. Aug.

Werner, Bauernknabe, 1285 von Juden in Oberwesel geschlachtet. 19. April.

Wigbert, Abt v. Fritzlar, Kelch mit Traube. P. von Hersfeld. 747. 18. Apr.

Wilhelm, Herzog v. Aquitanien, Stifter des Wilhemiterordens, Eins. mit Herzogshut, goldener Lilie, darauf AVE MARIA. 1142. 28. Mai.

Willibald, B. v. Eichstädt, auf der Brust das Rationale mit Fides, Spes, Caritas, um 786. 7. Juli.

Willibrord, B. v. Utrecht, Apostel der Friesen, mit Kirche und Fass, unter seinem Stab entspringt eine Quelle, auch mit zwei Kindern, um 740. 7. Nov.

Willigis, Erzb. v. Mainz, vorher Wagner, daher mit Rad, dem Mainzer Wappen. 1011. 23. Feb.

Wolfgang, B. v. Regensburg, mit Beil, das er warf, um die Stätte seiner Kirche zu finden. Leg. am Pacherschen Altar in St. Wolfgang u. Landsh. 1515. 994. 31. Okt.

Wunnibald, Bruder des Willibald u. der Walburgis, Abt v. Heidenheim, mit Pilgerstab u. Maurerkelle. 763. 18. Dez.

Zeno, B. v. Verona, mit Angelrute oder Pedum u. Fisch. 380. 12. Apr.

Schlüssel zu den Attributen der Heiligen.

Adler: Adalb. v. Prag, Medard, Servatius. — *Ähren*: Walpurgis. — *Altargeräte*: Hyacinth. — *Ambos*: Adrian, Eligius. — *Anker*: Clemens, Nepomuk, Nicolaus. — *Armbrust*: Christina. — *Arzneigläser*: Cosmas und Damian, Pantaleon. — *Augen*: Ehrhard, Lucia, Ottilie. — *Axt*: Anastasius, Erhard, Joseph, Josaphat, Bonifatius.

Bär: Columban, Corbinian, Euphemia, Florentius, Gallus, Magnus, Maximin. *Bart* bei einer Jungfrau am Kreuz: Era, Wilgefortis oder Kümmernis. — *Baum*, angebunden an: Afra, Pantaleon, Sebastian, Theodula. — *Becher*: Benedikt. — *Beil*: Malchus und Martinian die Siebenschläfer, Matthias, Wolfgang. — *Bein*: verwundet, Rochus. — *Bettler*: Alexius; neben sich: Elisabeth, Martin, Ulrich. — *Beutel*: Nikolaus. — *Bienenkorb*: Ambrosius, Bernhard, Chrysostomus. — *Bischofsmützen 3*: Bernhard, Maternus. — *Blumen*, in einem Korbe: Dorothea, Elisabeth v. Thür. — *Bohrer*: Leodegar. — *Brot*: Elisabeth v. Thür., Gottfried, Nikolaus (meist 3), Br. mit *Fisch*: Berthold, Br. mit *Wasserkrug*: Eugenia. — *Brustschild* mit „Spes, Fides, Charitas“: Willibald. — *Buch* von einem Schwert durchbohrt: Bonifatius, aufgeschlagen: Ludger, zwei *Augen* darauf: Ottilia, *Hahn* darauf: Veit, Glas darauf: Benedikt. — *Büchse*: Magdalena.

Dolch: Kilian. — *Dornen*: Achatius, Benedikt, Maximus. — *Dornenkrone*:

Ludwig. — *Dornstrauch* mit Weintraube: Maximin. — *Drache*: Cassius, Cyriax, Georg, Gotthard, Hilarion, Magnus, Margareta, Martha, Michael.

Eingeweide: Erasmus. — *Einhorn*: Maria, Clara. — *Elle* mit Schere: Gutmann. — *Esel*: Antonius v. Padua, Gerold, Marcell.

Fackel: Dominikus, Serapion. — *Fässchen*: Othmar, Willibrord. — *Fahne*: Gereon, Moritz, Victor, Wenzel und sonst die Ritter. — *Falke*: Bavo. — *Fell*, darin gekleidet: Hilarion, Johannes d. T., Onufrius. — *Fisch*: Arnulf, Brandon, Gregor v. Tours, Ulrich, Zeno, mit *Perle* im Mund: Patroklus, mit *Schlüssel*: Benno. — *Fusstapfen*: Medard.

Gans: Martin. — *Gefäss* mit Wasser: Florian. — *Geldbeutel*: Nikolaus, Sixtus. — *Glocke*: Antonius der Eremit, Lioba, Theodul.

Hacke: Isidor, Trudberth. — *Hahn*: Veit. — *Hammer*: Bernward, Eligius, Gervasius, Reinhold. — *Hechel*: Blasius. — *Herz*: Augustin, Brigitta. — *Hirsch*: Ägidius, Eustach, Genovefa, Goar, Hubert, Ida, Prokop. — *Hirschgeweih*: Eustach. — *Hobelspäne* in der Schürze: Notburga. — *Holzbecher*: Nikolaus von der Flue. *Horn*: Hubert, Oswald. — *Hostie*: Burkhard, Onufrius. — *Hund*: Adolar, Bernhard, Dominikus, Rochus, Wendelin.

Kamm und *Kanne*: Verena. — *Kelch*: Barbara, Benedikt, Johannes Ev., Konrad, Lubentius, Norbert, Thomas von Aquino, Wigbert u. v. a. — *Kessel*: Veit, Nikolaus. — *Ketten*: Adjutor, Ignatius, Leonhard. — *Keule*: Adalbert, Apollinaris, Gervasius und Prostasius, Joh. und Constanz die Siebenschläfer, Timotheus. — *Kinder, eins*: Willibrord, *zwei*: Anna, *drei*: Nikolaus, *neun*: Notburga; das *Christkind* auf der Schulter: Christoph. — *Kirche* (als Attribut der Stifter): Amalberga, Gebhard, Godehard, Heinrich II., Karl d. Gr., Kunibert, Leopold, Maternus, Virgilius, Willibrord, Wolfgang etc. — *Kleeblatt*: Patricius. — *Knotenstock*: Maximin der Siebenschläfer. *Kochlöffel*: Martha. — *Kohlen*: Briccius, Lambert. — *Kohlenbecken*: Agatha. — *Kopf* in der Hand: Alban, Dionysius, Exuperantius, Felix, Regula u. v. a. — *Korb*: Dorothea, Elisabeth v. Thür., Joachim. — *Kornähren*: Walpurgis. — *Kreuz*: Bernward, Brigitta, Bruno, Dismas, Era, Kümmernis, Helena, Ludgard u. v. a. — *Krokodil*: Theodor. — *Krone*, den Heiligen allgemein; zu den Füssen: Jodocus, Radegundis; 3 Kronen: Elisabeth v. Thür., Ludwig. — *Krug*: Elisabeth, Notburga. — *Kugeln*: (Geld): Nikolaus; (Steine): Stephanus. — *Kürbis*flasche: Othmar.

Lamm: Agnes, Joachim, Johannes d. T. — *Lampe*: Gudula, Lucia, Nilus. — *Lanze*: Adalbert, Emmeram, Kanut, Koloman. — *Leiter*: Emmeram. — *Licht*: Blasius, Brandon, Genovefa. Mamertus. — *Lilie*: Gertrud, Kasimir, Wilhelm; Lilienstengel: Antonius, Franciscus, Joseph, Simplicicus, Margareta v. Ungarn. — *Löwe*: Hieronymus, Otto, Pantaleon, Veit.

Mauerkelle: Wunnibald. — *Mäuse*: Gertrud. — *Messer*: Christina, — als *Mohr*: Fides, Maria v. Ägypten, Moritz, Victor Maurus. — *Monogramm* IHS: Bernhardin v. Siena, Ignatius, Vincentius, Ferrerius. — *Monstranz*: Agnes v. Bayern, Clara, Hugo. — *Mühlstein*: Calixt, Christina, Quirinus.

Nagel: Pantaleon, Dionysius der Siebenschläfer, Severus.

Ochsen, zwei: Sebald. — *Opferaltar*: Alexander. — *Orgel*: Apollonia, Cäcilia. — *Ölfläschchen*: Walpurgis.

Palme, allgemein bei Märtyrern; Adrian, Felicitas, Stephanus. — *Pfau*: Liborius. — *Pfeile*: Christina, Hubert, Otto, Sebastian, Ursula. — *Pferd*: Severus, zu Pferde: Georg, Martin. — *Pflugschar*: Kunigunde. — *Pilgerstab*: Koloman.

Quelle: Bonifatius, Clemens, Gangolf, Jodocus.

Rabe: Ida, Oswald, Meinrad, Paul v. Theben, Vincenz. — *Rad*: Donatus, Euphemia, Katharina, Willigis. — *Ratten* und *Mäuse*: Gertrud (Cutubilla). — *Reh*: Maximin, Genovefa. — *Ring*: Godeberta, Katharina. — *Rosenkranz*: Alfons, Leopold IV. — *Rosen*: Dorothea, Elisabeth. — *Rost*: Laurentius.

Salbbüchse: Magdalena. — *Salzkübel*: Rupertus. — *Scheiterhaufen*: Agathe, Columba, Polykarp u. v. a. — *Schiff*: Anselm, Castor, Nikolaus, Ursula, Werenfried. — *Schild* mit Adler: Wenzel. — *Schlangen*: Christina, Paternus, Patricius. — *Schleier*: Ludmilla. — *Schlüssel*: Benno. — *Schuhe*: Hedwig. — *Schuhmachergerät*: Crispin, Crispinian, Severus, Theobald. — *Schwan*: Hugo, Ludger. — *Schwein*: Antonius. — *Schweisstuch*: Veronika. — *Schwert*, allgemein: Adrian, Alban, Barbara, Donat, Dorothea, Ewald, Fabian, Felix, Friedrich, Katharina, Kilian, Lucia, Lucius, Maria als Schmerzensmutter, Pankraz, Pius I., Sigismund, Sixtus, Stanislaus, Susanna, Urban, Valentin, Wenzel etc. — *Sonne*: Bernhardin, Johann Capistranus, Thomas Aq. — *Steine*: Emerentia, Hieronymus, Liborius, Stephanus, Timotheus etc. — *Sterne*: Bruno, Dominikus, Joh. Nepomuk, Suidbert. — *Streitaxt*: Ladislaus. — *Streitkolben*: Vitalis. — *Strick*: Coloman, Ivo.

T: Antonius. — *Taube*: Cornelia, Fabian, Gregor, Joachim, Kunibert, Madard, Regina, Remigius, Thomas Aq. etc. — *Teller* mit Almosen: Laurentius, Elisabeth. — *Teufel*: Antonius, Genofeva, Prokopius, Magdalena; an der Kette: Juliana. — *Toter*: Fridolin, Mertin, Stanislaus. — *Turm*: Barbara.

Ungeziefer: Pirmin.

Vierzehnheilige: Georg, Blasius, Erasmus, Pantaleon, Vitus, Christoph, Dionysius. Cyriax, Achatius, Eustachius, Ägidius, Margareta, Katharina, Barbara.

Weinkanne: Florian. — *Weinkufe*: Theonest. — *Weinstock*: Urban. — *Weintraube*: Maximus, Urban, Wigbert. — *Winde*: Erasmus. — *Wölfe*: Radegundis. — *Wunde*, am Halse: Lucia; am Kopf: Petrus Martyr, Thomas Cantuar; am Schenkel: Rochus. — *Wundmale* Christi: Franz, Katharina v. Siena. — *Wurfspiess*: Gangolf, Lambert.

Zahn: Apollonia. — *Zange*: Agatha, Apollonia, Eligius, Pelagius.

Register.

———

Nachträge zur Literatur.

Seite 1. G. DEHIO, Handb. d. deutsch. Kunstdenkmäler. 5 Bde. Berl. (Wasmuth) 1905 ff. — A. SPRINGER, Handb. d. Kunstgesch. 7. Aufl. Lpz. 1904. — A. FÄH, Gesch. d. bild. Künste. 2. Aufl. Freib. 1902. — G. v. RAVENSBURG, Grundr. d. Kunstgesch. 2. Aufl. Berl. 1903. — Zeitschriften: Kirchenschmuck, Zschr. f. chr. Kunst u. Kunstgesch. XXXV. Jahrg. (JOH. GRAUS) N. F. Graz 1904. Monatsschrift für Gottesdienst u. kirchl. Kunst (F. SPITTA u. F. SMEND), Göttingen seit 1896. — J. A. JELLINECK, Internat. Bibliographie d. Kunstwissensch., Berl. seit 1903.

„ 3. Kunsthandbuch f. Deutschland. 6. Aufl. Berl. 1904.

„ 7. H. SCHAEFER, Pfarrk. u. Stift im deutschen Ma., Stuttg. 1903.

„ 11. Anm. 2. F. WOLFF, Handb. d. Denkmalpfl. in Elsass-Lothr., Strassb. 1903.

„ 12. (Zu Siegeln) P. LEPSIUS, die Siegel in Bez. auf Gegenst. der Archit., Kl. Schr. III. 17.

„ 13. PAUL STETTEN, Kunst-, Gewerbe- u. Handwerksgesch. d. Reichsstadt Augsburg 1779.

„ 15. Anm. 3. WATTENBACH, d. Geschqu. 7. Aufl. v. E. DÜMMLER, Stuttg. u. Berl. 1904. — DAHLMANN-WAITZ, Quellenkunde zur d. Gesch. 7. Aufl. v. E. BRANDENBURG, Lpz. 1904.

„ 19. GWINNER, Kunst u. Künstler in Frankf. a. M. 1862. — KLEMM, Neues über deutsche. Baumstr. u. Bildhauer, Alemannia XIX. 180.

„ 22. Zünftige Steinmetzen, Dpfl. I. 58—62.

„ 24. L. INGLAR, Le style dans les arts et sa signification hist. Par. 1902.

„ 27. K. UHLIRTZ, die Rechnungen des Kirchenmeisteramtes v. St. Stephan zu Wien. 1902.

„ 31. Über Schallgefässe, PFEIFER in Dpfl. VI. 88. 128. — WEBER ebd. 111; über Rillen SCHULZ in Dpfl. III. 65. 118. 124.

„ 32. Anm. 2. GEBHARDT, die Kirche Wang im Riesengeb. u. i. Gesch., Hamb. 1904. — P. KNÖTEL, die Holzkirchen O.-Oberschlesien I. 249.

„ 34. Anm. 3. R. HAUPT, die Vicelinskirchen, Kiel 1884. — CHR. RAUCH, die K. in Segeberg, Zs. Ver. f. schlesw.-holst. Kirchengesch. II. R. 2. Bd. 433.

„ 37. R. BORRMANN u. J. NEUWIRTH, Gesch. der Baukunst, Lpz. 1904. — E. ENLART, Manuel d'Archéol. franç. I. arch. eccles., Par. 1902. — B. RIEHL, zur Gesch. der frühma. Basilika in Deutschl. S.A.M. 1899. — DERS., Denkmale frühma. Baukunst in Bayern, München 1888. — C. SCHAEFER, Bauornamente d. rom. u. got. Zeit, Berl. 1903.

„ 43. Anm. 3. BRINKMANN, Über die Bedeutung genauer Grundrisse i. d. Kunstgesch. Cbl. d. Bvw. XIII. 269. 291, mit der interessanten Entdeckung, dass die Grundrissmasse vieler sächsischen Kirchen übereinstimmen. — DERS., Über Huyseburg n. Walbeck, Cbl. d. Bvw. XVII. 185. 199. — Über Quedlinburg ebd. XI. 233. — Über Gernrode, F. MAURER, Zs. f. Bw. 1888.

„ 44. Anm. 2. J. B. NORDHOFF, Krypta u. Stiftsk. zu Meschede, B. Jb. 93. 108. — Baugenealogie der Abdinghofschen Krypta zu Paderborn, ebd. 93. 116.

„ 48. Anm. 1. A. HOLTMEYER, Beitr. zur Baugesch. der Paulinzeller Klosterkirche, Zs. thür. Gesch. u. Alt. XXIII. 71—242.

„ 49. Anm. 1. P. SCHMIDT, Maulbronn Strassb. 1904. — J. JAEGER, die Klosterk. zu Ebrach, Würzb. 1903. — NEUWIRTH, Cist. Kunst i. Österreich, Wien 1903.

„ 51. Anm. 2. A. SCHWARTZENBERGER, der Dom zu Speier, Neustadt a. H. 1903.

„ 53. „ 1. O. GRUNER, die Dorfkirche i. Königr. Sachsen, Lpz. 1903.

„ 65. SCHULZ, Rom. Centralbauten in Franken, Dpfl. III. 107.

Seite 83. F. EICHWEDE, Beitr. zur Baugesch. (von) Königslutter, Hann. 1904. — P. J. MEIER, Kunstchr. XII. No. 7 u. XVI. 22. Die antikisierenden Formen gehen vom Meister von Königslutter aus, der am Dom zu Ferrara gebildet war u. am Harz Schule machte, sie gehören erst der 2. Hälfte des 12. Jh. an.

„ 89. HOSSFELD, das Aufschlagen von Kirchentüren, Dpfl. V. 45.

„ 95. Zürich, RAHN, d. Frauenmünster, Mitt. ant. Ges. XV. — Nürnberg, F. W. HOFFMANN, d. N. Kirchen. Die Bauk. II. 12. Berl. 1904. — Ulm, R. PFLEIDERER, d. Münster 1904. — Augsburg, Ulrich u. Afra, ENDERS, in Zs. d. Ver. f. Schw. u. Neub. 1895. — Reutlingen, GRADMANN, die Marienkirche, Stuttg. 1903. — Wimpfen i. T., ZELLER, die Stiftskirche, W. 1903. — Frankf. a. M., C. WOLFF, Kaiserdom 1892. — Wien o. v. LEIXNER, St. Stephan, Bauk. II. 10, Berl. 1902. — Lübeck, HACH, MÜNZENBERGER u. NÖHRING, der Dom 1904.

„ 134. O. STIEHL, ma. Fialenspitzen aus Ton, Dpfl. V. 42. — SPAETH, d. Geisteserbe d. Reform. i. protest. K.bau, Protestantenbl. XXXVI. No. 5—7. — B. PFEIFFER, die Vorarlberger Bauschule, Württemb. Vierteljahrsh. N.F. XIII. 1.

„ 135. FÄH u. KREUTZMANN, Kathedr. in St. Gallen, Zürich 1897.

„ 165. W. EWALD, der Lettner v. St. Maria im Kapitol z. Köln, Zs. chr. K. XVI. 258.

„ 175. A. BOERCKEL, der Mainzer Friedhof, Gesch. u. Denkm. Mainz 1903.

„ 181. Wandgemälde, Dpfl. III. 78. 93. 108; V. 34. 50. 84. 117. 129; VI. 5. 18.

„ 189. Anm. 1. E. WELISCH, Augsb. Maler im 18. Jh., Augsb. 1901. — Die Malerei der Nachren. in Oberschwaben, Württemb. Vierteljahrsh. N. F. XII. — I. A. BERINGER, Peter A. v. Verschaffelt, s. Leben u. s. Werke, Strassb. 1903.

„ 190. Alte Schweizer Glasmalereien aus Rathausen, Zürich 1903.

„ 199. CLEMEN u. FIRMENICH-RICHARTZ, Meisterwerke westd. Malerei d. 15. Jh., München 1904. — A. SCHMARSOW, die oberrheinische Malerei u. ihre Nachbarn (1430—60), Lpz. 1904. — F. HAACK, Fr. Herlin, s. Leben u. s. Werke, Strassb. 1900. — F. BOCK, die Werke des Matth. Grunewald, Strassb. 1904. — J. FLEURENT, der Isenheimer Altar, Kolmar 1903.

„ 215. PÜCKLER-LIMPURG, die Nürnberger Bildnerkunst um d. Wende d. 14. u. 15. Jh. Strassb. 1904.

„ 229. Anm. 4. O. WIGAND, Adolf Dauer, Strassb. 1903.

„ 233. Anm. 1. B. DAUN, V. Stoss, Lpz. 1903.

„ 237. SWARZENSKI, ma. Bronzegeräte, Berl. 1902. — H. LÜER, Gesch. d. Metallkunst I. Stuttg. 1904.

„ 244. SEMBRITZKY, Memler Edelschmiedekunst u. Goldschmiede, Altpr. Monatsschr. N. F. XL.

„ 250. K. DREXLER, der Verduner Altar, Wien 1903.

„ 252. K. KNEBEL Rot-, Zinn- u. Gelbgiesser Freibergs, F. Alt. Ver. Heft 39.

„ 254. M. DREGER, künstl. Entw. d. Weberei u. Stickerei, Wien 1904. — H. SCHWEITZER, die Bilderteppiche etc. zu Freiburg i. B. 1904.

„ 259. Anm. 1. M. DREGER, Entwicklungsgesch. d. Spitze. Wien 1901.

„ 269. B. KLEINSCHMIDT, der ma. Tragaltar, Zs. chr. K. XVI. 299, XVII. 13 ff.

„ 274. E. SAUERMANN, die ma. Taufst. in Schlesw.-Holst., Lübeck 1904.

„ 291. FORRER, das ma. Lesepult, Zs. f. Bücherfreunde VI. 453.

„ 292. M. BACH, die Hohenstaufengräber zu Lorch, Württemb. Vierteljahrsh. N. F. XII. — Grabmäler in Prerow, Dpfl VI. 55, in Gotha IV. 25. — F. KÜCH, die Landgrafendenkmäler in Marburg, Zs. hess. Gesch. 1903. 145. — P. KNÖTEL, die Bischofsgrabmäler zu Neisse, Oberschlesien 1902. 371. Die Kaisergräber in Speier, Mitt. d. hist. Ver. d. Pfalz XXVI. 81. — TH. WALTHER, Alsatia superior sepulta, Gebweiler 1904.

„ 305. TH. v. LIEBENAU, z. Gesch. d. Orgelbaues in Luzern, Anz. schw. Alt. N.F. IV. 173. — BUHLE, die Musikinstrumente in den Miniaturen des frühen Ma., Lpz. 1903.

„ 348. G. HUMANN, die Kunstw. der Münsterk. z. Essen, Düsseld. 1904.

„ 351. F. PRIESS, der Cordulaschrein in Kammin, Dpfl. IV. 119.

„ 359. WIEPEN, Palmsonntagsprozession und Palmesel, Bonn 1903.

„ 363. Anm. 1. C. STERNE, die Trojaburgen Nordeuropas.

„ 364. PH. HALM, Bildstöcke in Oberbayern, Dpfl. III. 75.

Seite 388. C. STEHLIN, die Inschr. üb. d. Kirchenportal zu St. Ursanne, Basler Zs. f. Gesch. u. Alt. II. 67.

„ 429. PAUSER, Dichtung u. bild. Kunst d. d. Ma in ihrer Wechselbeziehung, Neue Jb. f. d. klass. Alt. XIII.

„ 450. ZUCKER, z. Verständnis d. Rosenkranzbilder, chr. Kbl. 1903.

„ 466. PH. HALM, zur marian. Symbolik, Zs. chr. Kunst XVII. 119.

„ 470. J. KIRCHNER, die Darstellung d. ersten Menschenpaares, Stuttg. 1903.

„ 561. R. MÜLLER, die Zahl drei in Sage, Dichtung u. Kunst, Progr. Teschen 1903. — H. USENER, Dreiheit, rhein. Mus. f. Philologie N. F. LVIII. 1. 161.

„ 586. J. B. HORNUNG, Beitr. z. Ikonogr. des Todes, Diss. Freib. 1903.

„ 591. A. KOLB, zwei Frôbilder, Württemb. Vierteljahrsh. XII. 62.

„ 592. STÜCKELBERG, die Schweizerischen Heiligen des Ma., Zürich 1903. — D. H. KERLER, die Patronate der Heiligen, Ulm 1905.

Druckfehler.

Seite 1 Zeile 8 von unten lies „Zeitschr. für bildende Kunst".
„ 9 „ 20 „ „ „ Johanniterordens.
„ 17 „ 12 „ „ „ Die Arkaden „f."
„ 35 „ 18 „ oben „ Kontroverse.
„ 87 unter Fig. 74 lies Bürgelin.
„ 98 Zeile 18 von oben lies lediglich.
„ 200 „ 7 „ „ „ DODGSON.
„ 237 „ 3 „ unten „ „meisterhaft-Paradieses" zu streichen; die beiden Bronzen sind antik.
„ 254 „ 3 „ „ „ Oetcker.
„ 269 „ 3 „ oben „ Fünfwundenkapelle.
„ 296 unter Fig. 243 lies Grabstein der
„ 313 Zeile 3 von oben lies Branderode.
„ 413 „ 22 „ unten „ An.

Druck von Poeschel & Trepte in Leipzig.



